UNIVERSITY OF ALBERTA

LE CRU ET LE CONSTRUIT: LE ROI DES AULNES DE MICHEL TOURNIER ET LE STRUCTURALISME DE CLAUDE LÉVI-STRAUSS.

BY

Shane Leonard Byron ©

A THESIS SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1993

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-82017-9

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LIBRARY RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Shane Leonard Byron

TITLE OF THESIS: Le cru et le construit: Le Roi des aulnes de Michel Tournier et le structuralisme de Claude Lévi-Strauss.

DEGREE: MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED: SPRING 1993

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the author's prior written permission.

Shane L. Byron

Shane Leonard Byron

#403 - 10717 81 ave.

Edmonton, Alberta

T6E 1Y2

Date February 10 1993

Il [le roman] raconte sa propre histoire: non seulement qu'il est né de l'exténuation du mythe, mais qu'il se réduit à une poursuite exténuante de la structure, en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse...
(C. LÉVI-STRAUSS, l'Origine des manières de table)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled Le cru et le construit: "Le Roi des aulnes" de Michel Tournier et le structuralisme de Claude Lévi-Strauss, submitted by Shane Leonard Byron in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

A. Purdy, Supervisor

G. Lang, Chairman

L. Penrod

G. Watson

Dated...January..29th..... 1973

ABSTRACT

Michel Tournier finds himself at the heart of the dialectic between form and content. Whereas the "modern" tendency has been to favour structure (for example the critical movements of formalism and structuralism), Tournier wishes not to betray a tradition dedicated to content (story, characters, plot). But it is obvious that structure is of prime importance to Tournier, even to the point where he declares of his le Roi des aulnes that the thematic principle of "la phorie" (Tournier's neologism for "the act of carrying") is the "only true subject" of the novel. This would seem to discount the content, which revolves around the Nazi era in history and ultimately arrives at Auschwitz, the *Anus Mundi*.

In his approach to structure, Tournier seems to owe a large debt to the structural anthropologist Claude Lévi-Strauss, whom he acknowledges as one of his "masters". While apparently embracing an original form of structuralism (a logically coherent system where the interrelationship of the parts is more determining than these same taken as discrete units) that refuses to divorce itself from content and concrete reality, Tournier maintains an antipathy towards the so-called "nouveaux romanciers" and their theorists born of the structural school of literary criticism.

An excellent structural model for both Tournier and Lévi-Strauss is furnished by music, which, according to the anthropologist, should never cut itself off from the real

world, i.e. the "sensible". Lévi-Strauss says that the structural precursor of music is to be found in myth, whose content has been assumed by the novel. Tournier moves toward this ancient unity in associating a recognizable story with a musical structure he claims to borrow from Bach's The Art of the Fugue. At he same time, he openly draws upon mythical sources for his main charcater Tiffauges, who is an ogre who passes through several initiations.

Ultimately, it would appear that Tournier is making a commentary on the symbolic structural trap of nazism. He manages to integrate the apparently incompatible elements of myth, theme and history through a process of compromise, and therein gives us, in a new form of novel, a lesson about the power of symbolic systems both in the particular (the third Reich) and the general (our daily lives).

ABRÉGÉ

L'art romanesque de Michel Tournier est lourdement impliqué dans la dialectique qui oppose la forme au contenu. Car tout en restant fidèle à une tradition réaliste qui prise le contenu (l'histoire, l'intrigue, les personnages) ce romancier s'évertue à construire dans ses romans des structures internes--que la métaphore architecturale est la plus apte à cerner--si logiquement cohérentes qu'elles risquent d'usurper la place du contenu comme raison d'être de ses aventures littéraires. Cette poussée structuraliste cherche apparemment ses racines dans le structuralisme préconisé par l'un des pionniers de ce mouvement intellectuel, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Néanmoins, il est à remarquer que Tournier prend ses distances par rapport aux recherches littéraires qui ont adopté cette désignation, ainsi qu'au "nouveau roman".

Dans le cas du Roi des aulnes, nous constatons comment le contenu historique garde sa pertinence face aux défis puissants posés par le principe structurant du thème de "la phorie" (l'acte de portage), par une structure musicale, en l'occurrence, d'après Tournier, l'Art de la fugue de Bach--structure qui a aussi fascinée Lévi-Strauss--, et par des souffles mythiques (surtout celui de l'ogre). Mais la structure est complémentaire au message du roman qui livre un commentaire sur la dérive symbolique structural du nazisme, laquelle aboutit à Auschwitz. Ainsi Tournier trouve-t-il moyen d'intégrer mythe, thème et Histoire par un processus de

compromis, si bien qu'il finit par créer un type de roman que nous pouvons qualifier, à juste titre, de "nouveau", au sens plein et non polémique du mot.

TABLE DES MATIÈRES

Abréviations 1

Avant-propos 2

Introduction 6

Chapitre I: Architecture et récit 19

Chapitre II: l'Art de la phorie 45

Chapitre III: Mythe, thème et histoire 73

Conclusion 96

Bibliographie 99

ABRÉVIATIONS

CC - le Cru et le cuit

DM - "la Dimension mythologique"

HN - l'Homme nu

PS - la Pensée sauvage

RDA - le Roi des aulnes

VP - le Vent Paraclet

AVANT-PROPOS

Je n'ai pu trouver une seule occurrence du mot "structuralisme" ni dans les écrits de Michel Tournier, ni dans les transcriptions d'entretiens accordés par lui. A tout le moins, il s'abstient de tout commentaire direct sur le rôle que le structuralisme aurait pu jouer dans ses activités créatrices. Le fait est que Tournier a tant parlé de lui-même que les absences dans ces dires--et il y en a de criantes--sont d'autant plus attirantes. Pour combler ces trous il faut chercher de la matière dans l'oeuvre elle-même. Afin de focaliser la tâche, je prendrai comme exemplaire d'une inspiration structuraliste le Roi des aulnes. C'est l'histoire d'Abel Tiffauges, un homme marginalisé par la société française de l'entre-deux-guerres, mais qui croit à sa nature féerique, jusqu'au point où il estime sa vie vouée uniquement au déchiffrement des signes qui lui révèlent sa situation privilégiée au centre d'un système symbolique qu'on pourrait appeler son destin. La guerre éclate, il est fait prisonnier et transporté en Allemagne où son éducation sémiotique se poursuit. A travers ses yeux décodants nous apprenons à voir le fonctionnement de la machine symbolique nazie.

Je n'ai pas l'intention de déceler systématiquement dans ce livre les influences incontestables ou probables qui proviendraient de Claude Lévi-Strauss. N'empêche que Tournier a suivi pendant sa formation un cours dirigé par Lévi-Strauss

au Musée de l'Homme, et qu'il en a gardé assez d'admiration pour inclure dans un recueil d'essais (le Vol du vampire) un bref portrait de l'anthropologue parmi cinq consacrés à ses "maîtres". Cela ne nous ferait qu'un commencement; l'essentiel est de montrer comment le Roi des aulnes tient debout comme oeuvre structuraliste. A cette fin, il m'a fallu une base théorique--quoique pas appliquée systématiquement--pour analyser ce roman, et le meilleur fondement semble être fourni par Lévi-Strauss. Pourquoi? Plusieurs raisons s'imposent.

Primo, il y a l'admiration constatée par Tournier pour le vénérable ethnologue. Secundo, il y a le dédain qu'avait Tournier pour le milieu intellectuel parisien des années soixante et soixante-dix, période qui a vu l'essor du mouvement structuraliste à la capitale, avec son appropriation par la philosophie, la critique littéraire et la psychanalyse. Tertio, malgré cette antipathie envers quelques-uns de ses contemporains, Tournier semble avoir clairement intégré des principes structuralistes dans au moins une partie de son oeuvre. Il me paraît donc raisonnable de rechercher un structuralisme plus proche de ses origines.

Pourtant, il faut préciser. Quel Lévi-Strauss m'intéresse, le méthodologue ou le théoricien? Puisque je n'ai pas pour but d'appliquer une analyse proprement lévi-straussienne à l'oeuvre de Tournier, mais plutôt d'examiner comment quelques-unes de ses formulations servent à élucider la poussée structuraliste du Roi des aulnes, c'est au second

que nous avons affaire. Et celui-ci me trace en partie mon chemin lorsqu'il déborde le domaine ethnologique en parlant littérature, musique, art, etc.; Lévi-Strauss a en effet cette tendance généralisatrice à se déplacer constamment entre les bornes floues de la Kulturkritik moderne.

Ayant signalé les raisons pour lesquelles le choix du structuralisme de Lévi-Strauss m'a paru utile pour éclairer certains aspects de l'oeuvre de Tournier, passons à la structure de ce mémoire. Dans l'introduction, j'entends faire valoir les problèmes inhérents à la dialectique de la structure et du contenu, et comment en fait cette dialectique se trouve chez Tournier intensifiée à cause de ses prises de position vis-à-vis de l'art littéraire qui, loin d'être unifiées, semblent lutter les unes contre les autres. Ainsi va-t-il pour la tradition et pour l'innovation: sans reproduire une sorte d'écriture canonisée par l'histoire littéraire, Tournier refuse de tourner le dos à la tradition qui lui a donné du souffle. C'est pour cela que pendant notre parcours nous n'allons pas quitter des yeux cette tradition. La présence en particulier de Gustave Flaubert, tant admiré de Tournier, va hanter ces pages.

Le chapitre I, Architecture et récit, propose d'adopter un modèle architectural pour mieux décrire le type de système structural que l'on trouve dans le Roi des aulnes, et de dégager en quoi la notion de récit est inadéquate à rendre compte de la logique qui découle de l'intersection de

plusieurs codes symboliques.

Le chapitre II, l'Art de la phorie[1], s'attache à un modèle structural très précis, celui de la fugue. Le motif du chapitre vient directement de Tournier, qui affirme s'être inspiré de l'Art de la fugue de J. S. Bach pour déployer la structure thématique de la phorie, laquelle assure la cohérence logique du roman. J'invoque toujours l'appui de Lévi-Strauss, pour qui les leçons structurales de la musique ont été fondamentales. La problématique musico-littéraire y est explorée en général, et une structure fuguée est proposée pour le roman de Tournier en particulier.

Le chapitre III, Mythe, thème et histoire, examine les problèmes de l'intégration à une structure des éléments "crus" dont le roman est fait, et essaie finalement de déterminer leur statut relatif. C'est une réponse à la question de la valeur du contenu dans une oeuvre où la structure semble être dominante.

---

[1]Un néologisme de Tournier: "...cette idée fondamentale de portage" (RDA 133).

INTRODUCTION

Dans une discussion bien connue de la Morphologie du conte de Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss insiste sur la distinction entre la structure et la forme:

> La *forme* se définit par opposition à une matière qui lui est étrangère; mais la *structure* n'a pas de contenu distinct: elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel (Lévi-Strauss, Anthropologie structurale II 139).

L'essentiel, c'est que la structure, idée abstraite pour certains, s'articule d'après l'ethnologue intimement avec le concret. Par conséquent, un romancier comme Michel Tournier, en vertu de son affiliation avec le structuralisme lévi-straussien, se verrait en quelque sorte prémuni contre les critiques qui protesteraient contre la froideur et le manque de naturel de son oeuvre.

Or, le débat entre la forme et le contenu n'est pas tombé de la dernière pluie: au 19[e] siècle "l'architecture secrète" de Baudelaire est venue en quelque sorte justifier le contenu des Fleurs du Mal lors du procès intenté contre cette oeuvre.[2]

---

[2]L'écrivain Barbey d'Aurevilly, ami de Baudelaire, écrivit un article en faveur des Fleurs du mal: "...chaque poésie a, de plus que la réussite des détails ou la fortune de la pensée, *une valeur très importante d'ensemble et de situation* qu'il ne faut pas lui faire perdre en la détachant. [...] il y a ici *une architecture secrète*, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire. *Les Fleurs du mal* ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l'inspiration, et ramassés dans un recueil sans autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu'une oeuvre poétique *de la plus forte unité*" ("Le Procès: Articles justificatifs" dans Baudelaire, Oeuvres Complètes, Pléiade, 1196).

Le Madame Bovary de Gustave Flaubert a subi le même sort, mais malgré la préoccupation légendaire de celui-ci avec "le style", c'est au moyen de son contenu que son auteur s'est trouvé acquitté.[3] Il a fallu un Baudelaire pour comprendre l'esthétique de Flaubert et pour s'insurger contre des critiques qui, dans le livre du soi-disant "réaliste", ont cherché un "réquisitoire": "Une véritable oeuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'oeuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion" (Baudelaire 451).[4] C'est-à-dire que le style, la forme, la "structure" de Madame Bovary parlent plus éloquemment que son contenu, qui est l'adultère.

Et si les lecteurs offensés par la matière primaire des écrits de Tournier voulaient passer en jugement cette oeuvre? Ils mentionneraient, et je passe de bon nombre d'exemples, l'union de Robinson avec la terre dans Vendredi, la coprophilie de Nestor, le viol et le meurtre d'Edith par Lucien--ce "Nain rouge"--, la description pittoresque, voire lyrique, de l'annihilation d'Arnim, le ténia, tel un "paquet de spaghettis", enfanté par Fabienne dans les Météores, et la

---

[3]Dans son "Madame Bovary" on Trial, Dominick La Capra montre de façon assez convaincante comment M[e] Sénard, l'avocat de Flaubert, s'est mépris sur la vraie nature du roman flaubertien en le défendant purement sur le bien-fondé de sa droiture morale et religieuse. Gain de cause ironique sur le procureur Pinard qui a aperçu, selon La Capra, dans la forme du roman des courants beaucoup plus subversifs que dans son seul contenu.

[4]D'ailleurs Tournier nous devance en esquissant une affinité entre lui-même, Flaubert et Baudelaire lorsqu'il cite un commentaire de ce dernier au sujet de Madame Bovary (cf. "Une mystique étouffée" dans le Vol du vampire).

morale presque nazie de Véronique qui soumet le corps de Hector à des horreurs chimiques dans ses expériences photographiques dans "les Suaires de Véronique". En soulevant la question de la responsabilité de l'empalement presque fantasmagorique de Haro, Haïo et Lothar, Tournier nous donne son explication: "Qui? Mais, tout le roman, bien sûr" (VP 129). Flaubert aurait pu répondre de la même façon à James Joyce qui, scandalisé par la mort suppliciée d'Emma Bovary, se demande s'il n'y a aucune raison valable "why it should be so", et qui se plaint: "Oh, it's a bad and a weak ending for Emma, it does not make sense, and I wonder no one has noticed this foolish matter of the arsenic before" (Glassco 129). Ce qui fait le sens de cette fin, Charles l'a bien vu: "C'est la faute de la fatalité". Quelle fatalité? Mais le "dessein-dessin" régi par la logique du roman.

Dans le cas de Baudelaire, la disposition de ses poèmes relève surtout du plan structural, à la différence des contraintes du roman traditionnel dont Tournier, du moins en partie, se réclame, et qui s'imposent selon les normes du récit qui se poursuit linéairement. C'est un autre facteur qui souligne la différence entre structuralisme et formalisme, selon Lévi-Strauss qui n'aime pas la poussée trop linéaire de ce dernier. Propp semble confirmer cette perception lorsque, au cours d'une réponse à ce qu'il voit comme une critique injuste du mythologue français, il entame une discussion sur son propre choix du mot "morphologie". Il se dit avoir

emprunté le terme aux écrits scientifiques de Goethe[5], mais avoue qu'il aurait mieux fait d'opter pour "composition": "By composition I mean the sequence of functions as given in the tale itself" (Propp, "Structural" 74). "Séquence" suggère linéarité, et puisque Propp s'intéresse uniquement aux contes, une dialectique importante paraît s'engendrer au sein de l'oeuvre de Tournier, créateur et de contes et de structures complexes. C'est une question que je poursuivrai au chapitre I.

Par le biais de cette manifestation du manque de vision "unitaire" chez Tournier, on arrive au problème de l'écrivain qui parle de lui-même. Il y a des écrivains qui, soit à force de commentaires voués à leurs propres oeuvres, soit à force d'écrits portant sur des domaines plus généraux ou voisins, ont dirigé à un degré plus ou moins fort la réception critique de leurs oeuvres. Ainsi, dans le cas d'un Sartre, nous sommes fortement tentés d'interpréter ses productions littéraires à la lumière de son système philosophique, à savoir l'existentialisme, ou des principes réunis dans sa théorie de l'engagement littéraire. Qu'à cela ne tienne, et Claude Lévi-Strauss le dit au sujet de sa propre oeuvre, si nous nous en tenions à ce qu'un auteur quelconque a dit à l'endroit de son

---

[5]Quant à Lévi-Strauss, il reconnaît le parallèle entre les études scientifiques comparatives de Goethe et son propre travail en le citant à l'égard des plantes:"leur choeur nous guide vers une loi cachée" (HN 620). Quant à Tournier, on le sait lui aussi, lecteur avide de Goethe, et ainsi on s'engagerait dans une combinatoire dont quelques-uns des éléments seraient: formalisme, structuralisme, conte, roman, mythe, science et inter-texte!

oeuvre, cela ne nous avancerait pas trop. Un Flaubert se penche longuement aussi sur son art et nous retrouvons ses opinions dans sa célèbre Correspondance, mais à la différence du premier écrivain, c'est de façon beaucoup moins organisée et il en sort bon nombre de contradictions apparentes.

Or Michel Tournier a été très bavard à l'égard de ses oeuvres ainsi que du travail du romancier, et il n'est donc pas très surprenant que la critique s'est laissée guider dans ses recherches aussi bien par les nombreux entretiens donnés par Tournier que par d'autres sources dont, principalement, son autobiographie intellectuelle le Vent Paraclet. Cependant, cet ermite d'un presbytère à Choisel se rapproche plus, de par le caractère non-systématique et, semble-t-il, contradictoire de ses dires, de l'ermite de Croisset. Créateur de beaux systèmes à l'intérieur de ses romans, Tournier n'essaie pas pour autant de faire école, ni de se réclamer à plein coeur d'aucune autre. On aimerait dire qu'il fait le mariage difficile à la Sartre de la philosophie et de la littérature, mais la philosophie de Tournier n'est pas unitaire comme celle du grand existentialiste. Par exemple, superficiellement la juxtaposition de l'harmonie préétablie de Leibniz--cet avatar du type de destin littéraire envisagé par Tournier--et un produit issu de "la machine à écrire de Hegel", ce champion du *système*, ne semble pas poser de problème sérieux. Mais à examiner de plus près cette combinaison, nous trouvons des éléments incompatibles. La nécessité qui découle du système

dépend de la façon dont ses parties se répondent les unes aux autres, le jeu de combinatoire reposant sur la relativité. Par contre, l'harmonie préétablie se caractérise par l'existence côte à côte de choses qui n'ont aucun effet les unes sur les autres, mais qui sont en une telle harmonie que ce ne pourrait pas être autrement. L'atomisme, qui donne un sens plein à des entités discrètes, n'est guère compatible avec la structure du système, où l'interprétation de chaque locus est fonction de tous les autres. J. G. Merquior, en commentant Lévi-Strauss, est très précis à cet égard lorsqu'il discerne dans le structuralisme une "rejection of atomist views". "Structures are never mere aggregates, accidental bunches of elements and their properties" (Merquior, Paris 189). L'opposition se fait presque entre les notions de fluidité et de rigidité: en se référant à la progéniture d'une oeuvre, tantôt Tournier emploie une métaphore comme celle de la marmite dans laquelle "mijote" son texte, tantôt il évoque la fermeté de l'architecture et de la charpente. Et il ne s'agit là que d'un exemple parmi plusieurs.

Quelle stratégie générale faut-il donc adopter face à ce Tournier commentateur? Plutôt que de constater de façon désinvolte qu'il existe mainte contradiction dans les écrits de Tournier, fictifs et autres, il me semble plus utile de parler de "compromis" dans son oeuvre. "Contradiction" impliquerait qu'il faudrait accepter certaines constatations

tout en rejetant d'autres afin d'être conséquent[6]. L'idée d'une synthèse, d'une *Aufhebung* de deux contraires, me paraît inadéquate à cause de l'anéantissement des deux conditions préalables, résultat trop net et satisfaisant. Le compromis préserve à son sein les positions opposées, et ne maîtrise pas une certaine inquiétude ou incertitude, mais accomplit quand même un élan en avant vers du nouveau. Ainsi Tournier ne se soucie-t-il pas de mettre côte à côte des intentions divergentes: "...je me sens chez moi en cette Académie Goncourt si fidèle à ses origines naturalistes et terriennes. Mais je voulais faire sentir sous ces vertes frondaisons et ces bruns labours le roc de l'absolu ébranlé par le lourd tam-tam du destin" (VP 179). Tournier ne construit pas autour de lui une théorie unifiée; il n'accède pas au rang de prosélyteur en ce qui concerne ses propres vues. Le compromis est peut-être la voie la plus saine. Ce sont justement les contradictions apparentes qui rendent l'oeuvre de Tournier si intéressante, en donnant naissance à un nouvel art.

Si on a quelque chose à dire, et je crois que Tournier veut s'exprimer sur plusieurs sujets ("Mon seul problème est d'ordre pédagogique: comment rendre claires et agréables les choses difficiles que j'ai à dire?" ("Pie voleuse" 165)), il y a deux voies qui s'offrent: le lyrisme pour émouvoir, et l'objectivité pour convaincre. Nietzsche a précisé la nature

---

[6]En fait Tournier lui-même en fait autant avec une idée très célèbre de Flaubert: cf. la mise en exergue du chapitre III.

subjective du lyrisme en proposant que "...die Bilder des Lyrikers [sind] nichts als *er* selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt 'ich'sagen darf..." (Nietzsche 43)[7]. En choisissant la structure, l'apollinien, est-ce que Tournier a délaissé le lyrisme, le dionysiaque? Je vais plaider pour un Tournier germanophile qui n'oublie pas le dicton du philosophe allemand: "...die Fortentwickelung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist..." (Nietzsche 21)[8].

On entrevoit l'harmonisation de cette dualité dans la figure d'une ossature structurale sur laquelle est drapé un sens, mais un sens qui devient inséparable de son architecture. Selon Lévi-Strauss, la plus belle réunion de la forme et du contenu aurait été le mythe. Dans les civilisations plus "avancées", "tout se passe comme si la musique et la littérature s'étaient partagé l'héritage du mythe" (HN 583). La musique en aurait pris la forme (qui serait devenue celle de la fugue d'après Bach) et la littérature le sens. En douant donc ses Mythologiques d'une structure musicale, Lévi-Strauss chercherait une unité perdue. Tournier suit exactement le même chemin en choisissant l'Art

---

[7]"...les images du lyriste ne sont rien d'autre que *son* vrai moi et, pour ainsi dire, que différentes projections de lui-même, pour lui permettre, comme centre mouvant de ce monde, de dire 'moi'..."

[8]"... le développement continu de l'art se lie inséparablement à la dualité apollinienne et dionysiaque..."

de la fugue de Bach comme charpente interne du Roi des aulnes. De la musique dans le contexte du Roi des aulnes, il en est question dans le chapitre II.

Revenons au domaine proprement littéraire où il faudra différencier le structuralisme préconisé par Lévi-Strauss de celui élaboré par une partie de la communauté des critiques littéraires. Essayons de faire cette distinction par le biais d'une des idées les plus célèbres de Lévi-Strauss. Le choix du "bricolage" comme analogie de la création mythique semble particulièrement apte à être appliqué aussi au travail de Tournier: "la règle de son [le bricoleur] jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus..." (PS 27). Par le poids d'une documentation rassemblée de tant de types de sources (mythiques, historiques, thématiques et autres) Tournier se livre à un travail digne de Flaubert. Ce n'est pas tout. A poursuivre plus loin la comparaison, nous trouvons que Tournier partage avec la "réflexion mythique" le fait que "les éléments de [cette] réflexion se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts" (27). Ce membre de l'Académie Goncourt garde toujours en vue des situations concrètes.

Toutefois, n'accaparons pas le bricolage au nom de Tournier. Gérard Genette croit que l'analyse lévi-straussienne du bricolage "pourrait être appliquée presque mot à mot [à] la critique [littéraire]" (Genette, "Structuralisme" 145). Il est

d'avis que le bricolage (comme la critique littéraire) est "une opération typiquement 'structuraliste', qui compense une certaine carence de la production par une extrême ingéniosité dans la distribution des restes" (145). Et pourtant, le bricolage ne s'applique parfaitement ni à ma conception de Tournier, ni à celle qu'a Genette de la critique littéraire. Car Lévi-Strauss affirme que, chez le bricoleur, "la composition d'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier" (PS 27), et on sait que Tournier choisit au contraire son sujet comme point de départ. Quant à la critique structuraliste, elle diffère du bricolage lévi-straussien en ceci qu'en quittant le terrain de la situation concrète, elle s'envole vers une zone où "la critique abandonne la recherche des déterminations extérieures--psychologiques, sociales ou autres--de l'oeuvre littéraire, pour concentrer son attention sur cette oeuvre en elle-même, considérée non plus comme un effet mais comme un être absolu" (Genette, "Structuralisme" 156).

Il est évident que nous abordons là le problème de la création littéraire. Les critiques structuralistes se sont dévoués à faire éclater le mythe romantique du génie/créateur pour s'extasier à leur façon, dans des textes dits, d'après Barthes, de *jouissance*: textes indéterminés et libres de chaînes idéologiques, conventionnelles, etc. Ce sont aussi des textes que Barthes caractérise dans son S/Z de *scriptibles* par opposition aux textes classiques ou *lisibles*. Mais pour

emprunter une phrase concise à Lévi-Strauss: "Soyons sérieux". Il y a un danger de textes trop "scriptibles". Dans une polémique animée dans la "finale" de ses Mythologiques, l'ethnologue outragé se prononce au sujet de ce "structuralisme-fiction" qui, dans les lettres contemporaines, embrasse trop la forme aux dépens du contenu:

> Faute de pouvoir, et pour cause, justifier leur contenu patent, il chercherait à leur trouver des raisons secrètes au niveau de la forme. Mais c'est là pervertir l'intention structuraliste, qui est de découvrir pourquoi des oeuvres nous captivent, non d'inventer des excuses à leur peu d'intérêt. [...] il n'est nullement certain que ces structures conscientes et artificiellement construites, dont on s'inspire, soient du même ordre que celles qu'on découvre après coup avoir opéré dans l'esprit du créateur, le plus souvent à son insu (HN 573).

Où se trouve donc Tournier dans ce débat? Il me semble qu'il est encore une fois l'écrivain du compromis, à mi-chemin entre le "conçu avant" et la découverte "après coup". Commençons par une question: Tournier, effectue-t-il un rapprochement *spatial* de tous ces réseaux, thèmes, développements et enchaînements afin de nous inciter ensuite à en faire un rapprochement *logique*? Après tout, il avoue qu'un livre "...échappe à [sa] maîtrise, et se prend à vivre d'une vie propre" (VP 184). Ailleurs, le romancier affirme:

> Je ne me soucie guère en cours de travail que d'accumuler des énergies poétiques en leur laissant le soin de s'organiser librement entre elles. [...] [D]épassé par l'ampleur de la construction, je suis incapable de percevoir [...] l'oeuvre de cristallisation sans laquelle le livre ne serait qu'un informe salmigondis. Je fais confiance ... au pouvoir cristallisateur du dessein-dessin, ou à la force organisatrice de l'oeil du lecteur? L'un et l'autre sans doute, le regard fécond du lecteur achevant en arabesque la courbe de mon récit (VP 187).

Tournier est-il trop modeste? D'un côté, il ne s'en faut pas moins qu'un formaliste des plus acharnés, de ceux qui ont tendance à bannir de la création le créateur, bref un Roman Jakobson, pour suggérer que "la prise de conscience de la structure peut très bien surgir chez l'auteur après coup, ou ne jamais surgir du tout" (Jakobson 110). Et Jean-Paul Sartre de professer de l'autre côté: "Quels que soient les rapprochements qu'il [le lecteur] établisse entre les différentes parties du livre--entre les chapitres ou entre les mots--il possède une garantie: C'est qu'ils ont été expressément voulus" (Sartre, Littérature 68).

Reste le Roi des aulnes, texte trop lisible par rapport au Nouveau Roman, mais assez "scriptible" pour laisser à ce fameux "oeil du lecteur" beaucoup de besogne. Si Tournier trouve heureuse l'analogie culinaire pour décrire son genre de production littéraire--une oeuvre "mijote" "à très petit feu" pendant que l'écrivain/cuisinier ajoute de nouveaux ingrédients (VP 181)--, il se peut que l'écrivain soit aussi un fermier qui, en travaillant la ferme d'où sortent ses éléments primaires, tente de ménager la chèvre et le chou. Car bien qu'on ait déjà rapproché l'importance stylistique dans une oeuvre flaubertienne du grand intérêt de Tournier pour la structure, celui-ci a choisi de traiter de façon assez traditionnelle du contenu de Madame Bovary dans un essai consacré à ce livre canonisé ("Une Mystique étouffée: Madame Bovary" dans Le Vol du vampire).

En raison de toutes ces contradictions apparentes, il serait impossible de prendre comme point de départ l'affirmation que "le Roi des aulnes est une oeuvre structuraliste" pour ensuite entreprendre d'en montrer la vérité. Je tâcherai plutôt de mettre en évidence la façon originale dont Tournier intègre un contenu à une structure.

CHAPITRE I

ARCHITECTURE ET RÉCIT

> La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*.
>
> (BAUDELAIRE, "Puisque réalisme il y a")

Une femme coupée en morceaux par la cruauté de l'événement peut bien, sur un autre plan, élucider certains ressorts sociologiques.[9] Voici un exemple du fruit de l'analyse structurale des mythes mise en pratique par Lévi-Strauss:

> Il ressort de cette analyse qu'en dépit de son apparence linéaire, le récit se développe simultanément sur plusieurs plans entre lesquels on découvre des articulations assez nombreuses et complexes pour faire de l'ensemble un système clos (l'Origine des manières de table 26).

Afin d'adapter cette citation à mon étude de Tournier, je propose d'établir une distinction plus nette entre le *récit* de base, tel qu'il se présente de prime abord, et le "développement" des autres "plans" que je qualifierai d'*architecture*.

C'est sans doute Genette qui a fourni la définition la plus utile du récit: "Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif, [...] *récit* [...] le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur..." (Genette, Figures III 72). L'histoire étant le niveau de l'événement considéré en lui-même, le récit serait un niveau organisateur et qualificatif des événements (mais qui se situerait en-dessous du niveau

---

[9]Voir la première partie de l'Origine des manières de table. La "femme-crampon", privée d'une partie de son corps, représente la femme "collante" au sens propre; une transformation symbolique la changerait en grenouille. L'important, c'est que des récits différents, qui se servent de femmes morcelées pour expliquer la pêche, les constellations, etc., reviennent, par une structure complexe érigée au-dessus de ces récits, à la même chose.

architectural). Par ailleurs, je suis d'accord avec Genette lorsqu'il avance que l'on ne peut discuter du récit sans tenir compte des relations que celui-ci entretient avec l'histoire et la narration. Ainsi, même si le titre de ce chapitre souligne le "récit", je trouve tout à fait admissible de comparer, par exemple, la narration autodiégétique des "Écrits sinistres" de Tiffauges et la narration hétérodiégétique utilisée ailleurs dans le texte pour examiner les effets de cette alternance sur le roman.

Je commence par esquisser quelques idées sur les niveaux d'organisation de la matière prise en charge par le récit. Dans tout récit on peut parler de sens propre et de sens symbolique. Todorov, dans Poétique de la prose, en donne des exemples avec son étude de "La Quête du Graal": "On pourrait parler [...] de l'opposition entre causalité événementielle et causalité philosophique" (Todorov, Poétique 68). Celle-ci constitue "un niveau des idées" supérieur à "celui des événements" et Todorov y décèle une "logique rituelle", celle de "l'éternel retour", qui s'oppose à la "logique narrative" des événements. C'est la logique narrative qui expliquerait, par exemple, comment Tiffauges échoue en prison: c'est à cause de l'accusation de la jeune Martine effrayée dans l'obscurité, et de la mise à jour par la police des bizarres activités du garagiste, ses chasses photographiques, etc. Dans la logique rituelle par contre,

> [a]ucun événement ne se produit [...] pour la première ni pour la dernière fois. Tout a été déjà annoncé; et on

> annonce maintenant ce qui suivra. L'origine du rite se perd dans l'origine des temps; ce qui importe en lui, c'est qu'il constitue une règle qui est déjà présente, déjà là (71).

Cette logique peut bien expliquer la répétition sous des formes différentes de certains événements dans le Roi des aulnes, comme les actes de portage d'un enfant ou la reprise de l'embrochement des trois pigeons dans la scène de l'empalement des trois jeunes Allemands. Et pourtant, ces logiques-là, bien que valables, ne sont pas suffisantes. Les codes qui composent le Roi des aulnes sont trop nombreux, et s'enchevêtrent de manière trop complexe. Un système, tel un roman de Tournier, s'érige sur plusieurs plans et en plusieurs dimensions, tout comme une architecture.

Compte tenu du bon mot fourni par le défenseur de Baudelaire dans l'Introduction, le choix de la métaphore architecturale garde sa justesse pour Tournier. Il se sert du terme lui-même--"J'aurai réussi le Roi des aulnes si cette architecture apparemment adossée à la terre, aux hommes et aux bêtes émouvait, effrayait et amusait..." (VP 130)--et par extension se réfère à son travail comme la construction d'une maison autour de lui en passant par le chantier (VP 181). Quant à la structure en tant que telle, J. G. Merquior propose qu'il faut opter pour l'un de trois modèles possibles: l'architectural, "as in buildings"; l'organique, comme chez les formes vivantes; et le mathématique, le plus abstrait des trois et celui qui "holds good for several different contents, the latter said to be *isomorphic* precisely because they share

the same structure" (Merquior, Paris 7). Il conclut que c'est le troisième qui est le plus apte pour décrire le structuralisme. Sans doute a-t-il largement raison dans le cas de Lévi-Strauss qui s'évertue à montrer comment des séries de mythes quelque peu différents s'insèrent dans les mêmes schémas structuraux. Pourtant, Lévi-Strauss ajoute: "Les entités mathématiques consistent en structures à l'état pur et libres de toute incarnation"(HN 578). Les "faits de langue"--et les systèmes de Lévi-Strauss sont d'inspiration linguistique--possèdent cette différence qu'ils sont "doublement incarnés et dans le son, et dans le sens" (578). L'attribution du sens, dans un système mythique, au cru et au cuit, au miel comme aux cendres, a pour conséquence de ne pas trop s'éloigner du champ du concret, et comme l'affirme Lévi-Strauss: "[anciennement], les structures latentes [...] étaient toujours fonction du support sensible et non l'inverse" (HN 582). En ce qui concerne Tournier, on a encore une fois affaire au compromis, et l'observation de Lévi-Strauss à l'égard de la stérilité des mathématiques se trouve transformée en acceptation d'un modèle plutôt architectural qui frise l'organique: il s'agit d'un concret qui fusionne avec sa charpente. Comme illustration prenons la réaction de Tiffauges devant la guerre:

> La guerre n'était qu'un affrontement de chiffres et de signes [...]. Pourtant ils lui demeuraient étrangers, car, dépourvus de l'élément vivant, chaleureux et sanguin qui était pour lui la signature de l'être, ils flottaient dans une sphère abstraite, contemplative et gratuite (RDA 215-16).

Son architecture à lui se construit avec l'organique qui est le seul élément qui puisse conférer un sens à son système.

Selon le mythologue, le sens généré par un système mythique se fait décidément "après coup". Les rapports découverts par une étude logique ne se tissent au niveau conscient ni du narrateur, ni du narrataire. Par contre, le système du Roi des aulnes se présente autrement. Le décalage entre l'événement et son interprétation est beaucoup réduite par la présence d'un intermédiaire: Abel Tiffauges. Il devient donc nécessaire d'interroger ce personnage/grille.

Tiffauges n'est-il pas comme cette conscience--que ce soit celle de Baudelaire ou celle du lecteur--qui "passe à travers des forêts de symboles", forêts que Baudelaire assimile (et ceci est important) au modèle architectural: "un *temple* où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles" [je souligne]? Le grand myope avoue de la même façon qu'avant d'entamer ses "Écrits sinistres", "[il n'a] cessé d'observer des hiéroglyphes tracés sur son chemin ou d'entendre des paroles confuses murmurées à [ses] oreilles, sans rien comprendre..." (RDA 16). En comparant les "Correspondances" de Baudelaire et le Roi des aulnes, Tiffauges et le sujet/conscience baudelairien semblent au premier abord être attirés au même travail de déchiffrement d'un ordre supérieur. Le regard intérieur du poète a affaire à "de longs échos qui de loin se confondent dans une ténébreuse et profonde unité" (Baudelaire, Pléiade 11), ce qui

pourrait, dirait-on, aller également pour Tiffauges, bien que celui-ci ait la certitude que cette unité s'est uniquement établie selon son seul destin. C'est lui qui incarne cette unité, il est contigu avec.

Tiffauges n'est pas comme nous. On ne saurait se demander pour quelle raison Abel a fait ceci ou cela, comme on pourrait se poser la question: Pourquoi le Meursault de Camus a-t-il tiré quatre fois sur l'Arabe? Il serait inutile de s'enquérir du côté de l'irrationnel ou de l'immense complexité de l'esprit humain. Chez Tiffauges, c'est toujours le système qui explique tout. Est-ce à dire que ce colombophile manque de profondeur, qu'il n'ait pas de psychologie à proprement parler? La réponse n'est pas facilement formulée. D'une part, oui, Tiffauges est vraisemblable, il "vit" pour nous et nous ne sommes pas surpris de le voir reparaître dans les pages des Météores. Mais, d'autre part, il comprend trop bien le monde dans lequel il se meut. Il n'est jamais question de libre arbitre dans son cas. Il se laisse entraîner par la fatalité, faisant confiance aux symboles qui s'ordonnent pour lui confirmer qu'il est au centre d'un réseau signifiant. Le texte existe comme un inconscient lacanien de Tiffauges, un langage à déchiffrer, mais qui est exceptionnellement accessible.

C'est Sartre qui dit sommairement que "le seul sujet de la littérature a toujours été l'homme dans le monde" (Sartre, Littérature 192). Est-ce que Tournier se conforme ou non à cette règle générale? Le regard structural fait déjà problème,

car on peut s'imaginer, dans le cas de l'oeuvre littéraire, une structure où le sens ballotterait sans pour autant toucher quoi que ce soit en-dehors de la littérature. C'est l'opinion de Barthes, pour qui l'oeuvre, en tant que "retirée de toute situation, [...] se donne par là-même à explorer [et] se fait ainsi dépositaire d'une immense, d'une incessante enquête sur les mots" (Barthes, Critique 55).[10]

Cependant, et on l'a déjà dit, ce qui différencie Lévi-Strauss de même que Tournier, c'est que le structuralisme leur fournit une grille pour le déchiffrement du *monde*. La "situation" de Tiffauges, pour qui "tout est symbole", est analogue à celle de l'homme lévi-straussien pour qui "les données externes [...] ne sont jamais appréhendées en elles-mêmes, mais sous forme d'un texte..." (HN 607). C'est ce que Fredric Jameson, en commentant l'ethnologue français, appelle "the essentially cryptographic nature of reality" (142) qui nécessite décodage et déchiffrement. Ainsi l'incendie de Saint-Christophe ne signifie-t-il rien en lui-même pour Tiffauges --la destruction et la misère provoquées par le feu n'y sont pour rien--, c'est son interprétation du texte, cette architecture symbolique, qui lui fournit la preuve de son inscription dans un destin mythique et intelligible. Dans le

---

[10]Il est ironique que sur ce point l'un des plus célèbres nouveaux romanciers, Robbe-Grillet, paraît aller à l'encontre du champion de la théorie qui soutient le plus éloquemment son genre, en avouant que les Nouveaux Romanciers sont ceux qui seraient "capables d'exprimer [...] de nouvelles relations entre l'homme et le monde [:] notre situation réelle dans le monde présent" (Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman 8).

Vent Paraclet, Tournier décrit le destin comme une "logique supérieure" (VP 241), et je suis tenté d'élargir cette désignation en écrivant "supérieure à l'événement".

Il y a plus. En quittant le seul chemin de l'enchaînement événementiel--des événements qui se donnent "en eux-mêmes"--Tiffauges ne devient-il pas en quelque sorte équivalent à son univers, et ne rejoint-il pas par là cette "unité organique" théorisée par Merleau-Ponty pour décrire la relation entre l'homme perceptif et le monde? Le rapprochement n'est d'ailleurs pas gratuit, car Lévi-Strauss a dédié sa Pensée sauvage à ce philosophe. Ce qui ne veut pas dire que Tournier soit phénoménologue, ni qu'il ait voulu inscrire la vision de Maurice Merleau-Ponty dans son oeuvre pour justement situer l'homme dans le monde: c'est montrer seulement qu'une oeuvre basée sur le structuralisme lévi-straussien peut bien parler de l'homme perceptif dans un monde possible sans pour autant se compromettre.

Et il n'est pas nécessaire de s'en tenir au côté ethnologique de Lévi-Strauss pour éclaircir ce problème, car celui-ci s'insurge par ailleurs contre "l'utopie du siècle, qui est de construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation" (CC 32). Ce qu'on y perd est, d'après Lévi-Strauss, essentiel: l'articulation avec le réel. J. G. Merquior souligne que "...l'esthétique structurale apporte un nouvel équilibre à la double reconnaissance de l'ouverture de l'art sur le réel et de la spécificité et l'autonomie de la

fonction esthétique" (Merquior, Esthétique 51). Tiffauges lui-même se trouve à mi-chemin entre, d'une part, son existence comme représentation d'un homme "en chair et en os" et, d'autre part, son existence comme création autonome. L'architecture du roman le définit, mais n'effectue pas une coupure nette avec le réel.

Tiffauges, pour être en conformité avec la vision de Tournier, doit demeurer "vraisemblable" comme création: par le "je" son auteur nous laisse, en ses propres paroles, "en tête à tête avec [son] personnage" (Rencontre, 156). Ainsi satisfait-il son souci réaliste de la crédibilité psychologique du personnage "en chair et en os". Pourtant, cette subjectivité se dresse en opposition à l'objectivité propre à tout système rationnel. Le système présenté comme la seule construction d'un *sujet* risque un effritement sous le regard sceptique et normalisant de l'analyse psychologique. La troisième personne vient objectiver l'interprétation tiffaugéenne en la confirmant. Les voix narratives parlent le même langage et donnent le même point de vue, mais, n'étant pas unitaires, elles nous contraignent--face à la question narratologique " Qui parle?"--à répondre: en dernière analyse, le roman.

Examinons en plus de profondeur la plus grande division du livre au niveau du récit. Elle tient justement de cette co-existence d'une narration à la première personne, et celle à la troisième personne. Dans quelle mesure est-ce que le récit

sert de "prétexte" à l'interprétation structurale? Telle est la question que je voudrais poser en me penchant sur un exemple où un choix narratif se met au service de conclusions architecturales. Cette répartition doit avoir une importance capitale pour Tournier, car l'écrivain reprend ici un procédé déjà employé dans Vendredi avec le *log-book*. La technique est signalée au lecteur par sa forme typographique qui se caractérise, dans Vendredi, par l'italique et, dans le Roi des aulnes, par les entrées datées qui constituent toute la première partie du livre, et par une marge réduite dans la deuxième. Quelle est donc la signification de cette répartition narrative et textuelle?

Tournier nous raconte dans un entretien accordé au sujet du Roi des aulnes comment "le livre se compose [...] de deux versants, séparés au milieu par une crise [...]. Pour obtenir les correspondances, il suffit de travailler simultanément à chacun de ces versants" (Rambures, 164). Au point de vue événementiel, le déclenchement de la deuxième guerre mondiale fait avancer le récit en fournissant un pont qui permet à Tiffauges de traverser le Rhin et de réaliser sa destinée. A première vue, cette crise tombe trop à pic, tout comme l'incendie à Saint-Christophe qui change le cours de la jeunesse de Tiffauges. Le fort soupçon de la participation de Nestor dans cette affaire-ci nous dirige vers la postulation d'un lien surnaturel entre les événements. Abel le veut, Nestor le comprend à travers l'espace, et voilà l'affaire

faite. Le colosse remplit un rôle digne d'un schéma conçu par Propp pour les contes russes, ou bien d'une de ces "grand-mères" dans les mythes rapportés par Lévi-Strauss. Pourtant, les contes de fées et les mythes particuliers ont beaucoup de trous au niveau de l'événement, des manques de suite pratiqués dans le chemin narratif par maintes transmissions du récit. Cela nuit beaucoup à la logique événementielle. Qui plus est, Propp propose plusieurs substitutions dans une classe paradigmatique, et Lévi-Strauss affirme que "chaque problème comporte plusieurs solutions" (PS 35). Que dire donc de cet aveu inattendu de Tournier: "Quant à l'improbabilité de l'incendie, elle était curieusement compensée dans mon esprit par la simple considération qu'il n'y avait pas d'autre solution pour me tirer d'affaire" (VP 101). Pourquoi n'y avait-il aucune autre solution? Serait-ce parce que Tiffauges s'octroie le rôle de son initiateur phorique en portant hors d'atteinte de l'événement l'enfant Ephraïm, en laissant derrière eux cette nouvelle école Kaltenborn que les flammes dévorent? Vus sous cet angle, les deux épisodes se répondent l'un à l'autre et l'on voit cette correspondance entre les deux volets du livre dont parle Tournier. Prises en elles-mêmes, les deux conflagrations n'ont pas la même nécessité, mais en combinaison et soutenues par plusieurs réseaux thématiques, mythiques et historiques, elles relèvent d'une structure qui libère les personnages de l'événement qui semble mener le jeu dans le récit traditionnel, c'est-à-dire plus ou

moins réaliste.

Même si un segment de la critique aime parler d'une tendance chez Tournier vers le "réalisme magique", il ne faut pas oublier que, selon Lévi-Strauss, la magie est tout aussi déterministe que la science:

> La pensée sauvage ... [traduit] une appréhension inconsciente de la *vérité du déterminisme* en tant que mode d'existence des phénomènes scientifiques, de sorte que le déterminisme serait globalement *soupçonné* et *joué* avant d'être *connu* et *respecté* (PS 19).

De même, l'incident peu probable ou quasi-fantastique dans l'écriture de Tournier serait donné premièrement comme le soupçon d'une construction déterministe déjà à l'oeuvre.

Où faut-il s'arrêter pour arriver à un déterminisme pratique? Si Lévi-Strauss admet que, dans le structuralisme, on peut remonter l'échelle d'abstraction jusqu'aux fondements biologiques--et rejoindre ironiquement le concret!--il semble néanmoins content de rester à un niveau intermédiaire dans la mesure où celui-ci ne s'éloigne pas trop des manifestations concrètes de l'activité humaine. C'est cette tendance qui agace un Derrida qui, en tant que "super-structuraliste", pousserait la théorie aussi loin que possible. Il s'irrite contre le "centre" qu'il perçoit au sein des structures de Lévi-Strauss, lieu où, selon Derrida, le sens se figerait (voir Derrida, "la Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines"). Dans une veine voisine, Derrida trouverait sans doute inacceptable cette constatation de Todorov qui, après avoir démontré son impossibilité

théorique, reconnaît que "pourtant, la littérature est" (Todorov, Fantastique ch. 10), propos inadmissible selon Derrida qui s'évertue à battre en brèche le verbe "être" dans son rejet total de la "métaphysique de la présence". Évidemment il y a structure et il y a structure. Paris semble parfois oublier le concret.

Et pourtant, Michel Tournier n'habite pas Paris, et les idées issues, ou dignes, du milieu intellectuel contemporain de la Capitale n'habitent nullement sa tête. Tournier demeure très proche du "quotidien", de cette "odeur" du bois qui empiète son presbytère. Mais qu'on n'aille pas voir chez Tournier la simple transcription d'une réalité acceptée qui nous entourerait. C'est que, comme dans le cas de Lévi-Strauss, les données empiriques, l'expérience, fournissent le tremplin pour l'abstrait: "Il y a d'abord le donné, et avec cela on construit, on se construit" (Vagabond 41). Posons donc le problème de manière différente: où se situe Tournier sur le continuum empirisme/structuralisme? Rappelons pour commencer que, d'après Todorov, la case empiriste dans l'étude de la littérature serait occupée par un chercheur tel Northrop Frye, auquel Todorov oppose le structuralisme d'un Lévi-Strauss. Selon Todorov, les phénomènes concrets "manifestent [des] structures abstraites"" (Todorov, Fantastique ch. 1). Paradoxalement, Todorov trouve moyen de citer le prétendu empiriste Frye, qui commente ainsi l'abstraction littéraire: "'La littérature, comme les mathématiques, enfonce un coin

dans l'antithèse de l'être et du non-être, qui est si important pour la pensée discursive [...] (Anatomy, p. 351)'" (Todorov, Fantastique 175). Il me semble que cette position moyenne se fait sentir très vivement dans le Roi des aulnes. Pour ce qui est du côté discursif, le danger c'est que plus on y tend, plus on bascule vers une sécheresse de style.

Comment se construirait donc la discursivité? On peut toujours, comme point de départ, se plaindre de l'arbitraire dans les oppositions polaires: évidemment tout est susceptible d'être réduit à des oppositions binaires. Néanmoins, il faut remarquer que le structuralisme ne ménage pas ses efforts pour expliciter l'aspect fondamental, voire *naturel*, des opérations binaires, comme par exemple là où Lévi-Strauss fait remarquer que "celles-ci sont inhérentes aux mécanismes forgés par la nature pour permettre l'exercice du langage et de la pensée" (HN 500). Ce n'est pas tout. Constatons que, vu l'importance de l'intégration du mythe dans les systèmes de Tournier--nous y reviendrons au chapitre III--il est aussi justifiable d'appliquer au romancier la phrase suivante de Lévi-Strauss: "Ils [les opérateurs binaires] constituent [...] les pièces élémentaires de cette vaste machine combinatoire qu'est tout système mythique" (HN 501).

En dernière analyse, c'est l'opposition nature/culture qui régit les Mythologiques de Lévi-Strauss, et celle du "cru et du cuit" en fournit une variante plus restreinte. En ce qui concerne le Roi des aulnes, l'opposition phorie/concentration

en est la plus abstraite, la concentration se manifestant dans la scatologie, l'unisson vocale, la proximité physique, etc., et la phorie dans les figures du porte-enfant, porte-signe, etc. Dans le cas de Tournier, l'application de grilles binaires est d'autant plus valable que l'auteur fait exprès de donner comme "a priori" certaines dualités dans ses oeuvres (un autre exemple en est l'opposition entre signe et image dans La Goutte d'or). Admettons aussi qu'en général il y a des niveaux où il est plus utile de nous arrêter pour rendre intelligibles certaines productions ou activités humaines.

Au fond, il est important de noter que les opérateurs binaires se détachent dans une certaine mesure de la suite événementielle du récit. Quel est donc l'effet produit par les tensions créées par ces oppositions-là? Pour commencer, nous avons le terrible défi de Nestor: "Il faudra réunir d'un trait alpha et oméga" (RDA 63). Des résolutions néfastes veulent que les trois pigeons "porte-signes" soient "embrochés", image répétée horriblement dans l'empalement des trois jungmannen Haro, Haïo et Lothar. Ces résolutions-là sont confirmées par Tournier lui-même dans le Vent Paraclet, mais il passe sous silence la possibilité d'un exemple positif. Et pourtant, il me semble que la fin du roman où Tiffauges, en accomplissant un acte à la fois phorique et héroïque (le portage hors de danger d'Ephraïm), rejoint la boue primordiale dont il est issu, fait très bien l'affaire. Chaque fois la réunion d'alpha et oméga s'effectue grâce à "tout le roman [...], la poussée

irrésistible d'une masse de petits faits et de notations..." (VP 129).

Bien sûr, il n'est pas nécessaire qu'une résolution finale soit positive, et il ne suffit pas d'avoir recours au Tournier qui avoue dans le Vagabond immobile qu'il préfère opposer un "optimisme inquiet" au "pessimisme béat" qui envahirait notre monde. La fin heureuse dans son oeuvre est comme un univers qui a retrouvé son équilibre. Or, les récits de Tournier ont l'air de suivre le trajet classique d'équilibre, déséquilibre, équilibre retrouvé. Mais cet équilibre ultime est vraiment une "pondération" selon l'acception architecturale de ce mot. Les fins qui mettent en scène un Idriss dansant, un Taor rassasié spirituellement et physiquement, un Paul qui, bien que mutilé, atteint le Sublime, un Robinson épris d'un "assouvissement total", et un Abel sachant que "tout était bien ainsi", sont analogues au sourire de l'architecte qui constate que son édifice se tient solidement debout. Mais à ceux qui sont agacés par le caractère trop traditionnel et rebattu des "fins heureuses", je dirais qu'il y a quand même une différence ici. Dans le conte de fées, foyer de la fin heureuse, c'est l'histoire, l'événement qui accapare le bonheur, tandis que chez Tournier l'architecture fait concurrence au récit pour l'état de grâce. A la fin du Roi des aulnes le roman est aussi content que Tiffauges. Le bien-être qui flotte autour de l'événement est ici cloué par la nécessité à la structure. Le système

architectural l'emporte nettement sur la contingence de l'événement.

Cependant, d'aucuns diraient qu'on accepte trop facilement la nécessité de la résolution: Mireille Rosello, par exemple, croit à "l'instabilité de la machine binaire" dans Tournier et soutient que "les textes de Tournier [...] s'arrangent pour que le lecteur ne soit pas dupe du système binaire un peu trop 'évident' sur lequel le récit prétend se fonder" (Rosello, 25). Mais Rosello semble prendre pour acquis le fait que la structure soit la simplicité même et, en tant que telle, indigne de refléter le génie de Tournier. Ce qu'elle valorise, c'est la *subversion* au niveau de la forme: là où l'écriture de Tournier se minerait, on trouverait son vrai intérêt.

Malheureusement, je me range du côté des dupes. Ce que je conteste, c'est la description de la structure comme étant "trop évidente" ou facile. Pourquoi donc un Lévi-Strauss y aurait-il consacré toute une vie intellectuelle? Mais revenons à Tournier, qui admet que la masse des éléments qu'il réunit en écrivant un roman le dépasse, et que le passage de cet état "quantitatif" s'accomplit aussi bien par le "dessein-dessin" du texte lui-même que par "l'oeil cristallisateur du lecteur" (VP 186-87). Il faut donc reconnaître qu'il y a des effets qui se produisent dans le texte qui sont hors du contrôle de son auteur. C'est pourquoi Tournier est plus apte à dire "voilà ce que j'ai fait" que "voilà ce que j'ai voulu dire", ce qui

figerait à jamais la rencontre du lecteur avec le texte. En effet, Tournier s'accorderait sans doute avec Baudelaire pour répéter que "c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion". Ce qui va dans le sens d'une autre remarque de Tournier: "... la lecture est créatrice. Tout lecteur est un créateur" (Rencontre, 149). Cependant, Tournier ne cesse de parler de la *cohérence* d'un texte, laquelle dépendrait de sa structure telle qu'appréhendée par un lecteur qui serait à la fois libre et contraint par la logique du texte. Ce qui est certain, c'est que cette logique pourrait être parfois différente de celle projetée par l'auteur.

C'est que dans un texte de Tournier tant de choses se passent en même temps, tant de codes structuraux se croisent à chaque moment. Pour illustrer ce point, j'emprunterai une méthode d'analyse textuelle conçue par Roland Barthes dans S/Z, mais avec cette différence que là où Barthes se sert d'un texte particulier pour démontrer comment les codes généraux transpercent l'oeuvre pour exprimer sa structure et multiplier ses sens, je voudrais dégager, par contre, des codes spécifiques à l'architecture du Roi des aulnes qui nous dirigent vers une interprétation plus globale du roman pris dans sa totalité. Par la *lexie* Barthes vise la *décomposition* du texte; en prenant le même point de départ, je vais en sens inverse pour en effectuer une "re-composition". Barthes récrit le texte réduit "en pièces" au moyen de sa propre culture (c'est-à-dire celle de Barthes); par contre, moi, je cherche

la culture du texte lui-même.

Ajoutons que le niveau d'abstraction du code est très haut pour Barthes, pour qu'il puisse y introduire le plus grand nombre de significations. Ainsi, dans la nouvelle de Balzac, Sarrasine, la castration, selon Barthes, n'est qu'une manifestation particulière du code symbolique qui structure cette oeuvre. Tournier, en revanche, se sert d'un niveau tel celui de la castration (dans le Roi des aulnes c'est la phorie qui nous concernerait) pour en faire une structuration voulue. Finalement, ma "lexie" ne s'isole pas facilement du texte qui l'entoure, et il faut suivre ses tentacules dans les passages avoisinants.

*

Lexie: **...notre ancêtre a été exhumé près d'ici, dans un petit bois d'aulnes...** (RDA 294)

Le code du [*destin tiffaugéen*] veut que l'exhumation de l'homme des tourbières--qui, selon le lieutenant Teschmacher, ressemble à Tiffauges--préfigure la fin du roman tout en rappelant son début avec un Abel "issu de la nuit des temps", et qu'elle renforce aussi le code [*mythique*] en plaçant notre héros dans le temps cyclique du mythe. La [*correspondance nazie*] veut que l'ancêtre de Tiffauges soit aussi un ancêtre des Allemands dans ce pays qui lui ressemble. En plus, on évoque la mythologie nazie avec ce "héros teutonique" virtuel.

Le code inter-texte[11] *[Goethe]* apporte avec lui la ballade du Roi des aulnes qui, en tant qu'être qui emporte les enfants, nous amène à son tour à la [*phorie*] aussi bien qu'à [*l'ogre*]. En fin de compte la [*concentration*] assimile le cadavre au sol allemand. Cette portion du texte est justifiée, sinon créée, par l'intersection multidimensionnelle de plusieurs codes, ce qui la rend plus nécessaire que du seul point de vue de l'histoire, ou d'une autre logique analogue.

*

Tournier ne cache pas les matériaux de sa structuration. Son génie découle du fait que tout en se livrant à un projet qui risque énormément de produire un manque massif de naturel, il fait en sorte que l'histoire rendue par le récit passe toujours la rampe. Autre victoire du compromis.

Bien sûr, ces codes que l'on vient d'identifier restent intacts à travers le roman. Parlons maintenant d'un autre code plus fragile, celui du lyrisme. Il s'agit d'un code conventionnel auquel Tournier porte atteinte. Car chez Tournier le lyrisme est souvent *pervers*. Or, selon Barthes, les lectures "perverses" laissent "le plaisir [du texte traditionnel] en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces" (Plaisir 82). Le lyrisme conventionnel ne s'associe

---

[11]Un autre inter-texte impliquerait Flaubert dont le Roi des aulnes constituerait une "véritable anthologie" à en croire Tournier ("Pie voleuse" 163). Pourrait-on voir dans le style scientifique ampoulé du Professeur Keil un clin d'oeil à Bouvard et Pécuchet, comme Tournier l'admet quant à d'autres endroits (163)? Une autre question se pose alors: ce "cru" tiré du grand Gustave, trouve-t-il toujours sa place dans l'architecture cohérente du roman, ou est-il parfois superflu?

pas au pervers. C'est ce type qui est plus commun dans les pages de Vendredi, mais qui se fait plus rare dans le Roi des aulnes, où il n'apparaît que dans quelques descriptions comme celle du pigeon argenté:

> ...sa splendeur avec sa tête longue et fine aux grands yeux violets, coiffée de plumes blanches--[...]--son corps fuselé dont on devinait la puissance musculaire aux attaches bosselées des ailes et, surtout, cette robe métallique, platinée qui paraissait ressortir davantage au règne minéral qu'au règne animal (RDA 228-29).

A quelques exceptions près, le lyrisme est plutôt réservé ici à des emplois pervers, tel l'anéantissement d'Arnim. Signalons que j'ai cru bon de respecter la disposition textuelle du passage suivant pour en préserver l'effet poétique de litanie:

> Un grand soleil rouge s'est levé tout à coup devant ma face. Et ce soleil était un enfant.
> Un ouragan vermeil m'a jeté dans la poussière, comme Saul sur le chemin de Damas, foudroyé par la lumière. Et cet ouragan était un jeune garçon.
> Un cyclone écarlate a enfoncé ma figure dans la terre comme la majesté de la grâce ordinante cloue au sol le jeune lévite. Et ce cyclone était un petit homme de Kaltenborn (RDA 545).

Ajoutons à ceci la description de la plaie de Pelsenaire, les obsessions scatologiques et d'autres cas semblables et nous avons un lyrisme à reformuler. Ce qui permettrait une telle reformulation, d'après le commentateur de Barthes, Mary Bittner Wiseman, ce serait un regard *primitif* et *anhistorique* dans la mesure où il serait "apart from culture's languages and lenses" (Bittner Wiseman, 4). Mais c'est là méconnaître le regard de la pensée sauvage, car même le regard primitif n'est jamais libre d'une grille d'ordonnement et de déchiffrement.

Certes, cette grille culturelle peut être différente de la nôtre, mais elle est tout aussi cohérente, et elle met en jeu les mêmes mécanismes structuraux. A ce sujet, Lévi-Strauss dénonce "la fausse antinomie entre mentalité logique et mentalité prélogique":

> La pensée sauvage est logique, dans le même sens et de la même façon que la nôtre quand elle s'applique à la connaissance d'un univers auquel elle reconnaît simultanément des propriétés sémantiques. [...] Cette pensée procède [...] à l'aide de distinctions et d'oppositions, non par confusion et participation (PS 355).

Détromper donc le conventionnel au moyen d'une pureté primitive imaginaire est un rêve utopique. Le lyrisme de Tournier n'est pas un regard libre, c'est un regard construit. Vue ainsi, la subversion dans l'écriture de Tournier ne découle pas de son seul contenu, ni de sa discontinuité qui mènerait à la "confusion", mais de son système de codes--une nouvelle culture--qui se dresserait contre le système culturel qui entoure l'oeuvre.

Si l'on poursuit dans cette veine le lyrisme de la mort d'Arnim, on peut y voir le premier grincement du mécanisme de l'inversion qui transforme le système tiffaugéen et qui sera complétée par Ephraïm. Comme Alice, Tiffauges prend un pas vers un miroir de l'autre côté duquel il y a un monde qui correspond parfaitement à l'image que le Français s'en est faite. Seulement cette image est dorénavant inversée. Ce n'est pas que l'architecture originale se soit effondrée: elle subit plutôt une "parfaite" transformation qui la laisse

reconnaissable grâce au jeu des correspondances.

La logique structurale, verticale, philosophique, etc., qui soutient de telles complexités, ne secoue pourtant que faiblement le déroulement aisé du récit qui poursuit souvent son cours avec la simplicité du conte. On l'a assez souvent dit, Tournier est un très habile conteur. Et à examiner sa carrière, on voit très bien une évolution vers un style de plus en plus parcimonieux à partir des Météores. En commençant par le recueil Le Coq de bruyère et en passant par Gaspard, Melchior et Balthazar, Gilles et Jeanne et La Goutte d'or pour aboutir au Médianoche amoureux, l'épisode l'emporte nettement sur la description. On constate, en outre, tout au long de son oeuvre qu'il y a un minimum de truquage narratologique. Le récit se poursuit, en général, de façon linéaire, et la logique événementielle n'est que rarement mise en question. C'est peut-être ici que Tournier tient le coup avec le plus d'acharnement contre le défi du Nouveau Roman.

Le Tournier qui ne se veut aucunement innovateur dans la forme semble dans ce cas se confirmer clairement. Mais quoi donc du réalisme, des "origines terriennes" si chères à l'auteur du Vent Paraclet? Parlons un peu de ce réalisme. Ce qui, chez Tournier, conteste la notion du roman comme représentation du réel, ce n'est pas seulement le caractère architectural du roman qui impose des rapports trop synchroniques pour qu'ils correspondent à la diachronie du réel. Dans un article ("Michel Tournier: Prix Goncourt par

erreur?") dont le titre ne met pas en doute la valeur intrinsèque de l'oeuvre mais récuse plutôt son statut "naturaliste", Pierre Masson voit "une 'mise en mythe' de récits, promus au rang de contes ou de paraboles" (7). D'après lui, les "mots [sont des] symboles tournés tout entiers vers un au-delà des apparences..." (7). Tournier lui-même admet que même ses romans "[cherchent] le conte", expliquant en partie sa préférence pour cette forme par sa "densité" qui la rapproche de la poésie ("Rencontre" 151). Est-ce à dire que le conte nie nécessairement le réel? Je dirais qu'ayant commencé par des romans inspirés d'une tradition réaliste et soutenus par le poids même de ce réalisme précurseur, Tournier finit par nous donner un conte moderne où on peut se permettre le luxe de prendre pour acquis un certain réalisme, selon le contexte.

Revenons au rapport entre le conte et le système qui lui est supérieur. La distinction entre l'événement comme anecdote et comme partie d'un tout peut s'élaborer à partir d'un épisode qui est commun à une simple suite événementielle et à une structure plus complexe. Tournier nous en fournit un exemple dans le Vent Paraclet: il s'agit du jeu de cavaliers et montures auquel participent les enfants dans la cour de Saint-Christophe dans le Roi des aulnes; cette scène reprend un épisode célèbre du Grand Meaulnes d'Alain-Fournier. Or, qu'est-ce qui arriverait si nous enlevions un épisode, d'une part, à un récit et, d'autre part, à une structure? Dans le

cas d'Alain-Fournier nous perdrions une anecdote dans une série d'anecdotes, une aventure dans une enfilade d'aventures. Nous perdrions un atome; le "roman d'aventures" serait quelque peu moins aventureux. Chez Tournier, par contre, la perte serait "multiple"; on y arracherait un "locus" qui puise son sens dans les réseaux de signification qui le traversent: le mythe, l'ogre, la phorie, Saint-Christophe, la préfiguration d'autres événements. Une telle interdépendance est clairement décrite par Lévi-Strauss, et si nous nous arrogions le droit de substituer "le roman d'inspiration structuraliste" à "l'ordre naturel" dans la citation suivante, son applicabilité à la présente étude sauterait aux yeux: "[on voit] l'ordre naturel comme un vaste champ sémantique où l'existence de chaque élément conditionne celle de tous les autres" (HN 617).

Et voilà que le sens de la mise en exergue de Baudelaire[12] se tire enfin au clair: la réalité la plus vraie dont les lois gouvernent cet autre monde, appartient aux structures qui fournissent l'interprétation de ce monde. Mais ces structures sont faites de quelque chose. Est-ce que la transformation subie par mythe, thème et histoire est suffisamment radicale pour les faire oublier tels qu'ils étaient à l'état "cru"? Voici un problème qui nous préoccupera au chapitre III. Passons d'abord à l'examen d'un modèle spécifique de la structure.

---

[12]J'élargis ici le sens du mot "poésie" sans pour autant, me semble-t-il, en déformer la signification globale.

CHAPITRE II

L'ART DE LA PHORIE:
Structure fuguée dans le Roi des aulnes

> ... und insbesondere erregte ihr die dionysische *Musik* Schrecken und Grausen. [...] Die Musik des Apollo war dorische Architektonik...[13]
> (NIETZSCHE, la Naissance de la tragédie II)

---

[13] "... et la *musique* de Dionysos excitait l'effroi et la terreur. [...] La musique d'Apollon était de l'architectonique dorique..."

Le compositeur et chef d'orchestre américain Leonard Bernstein a dit que ce qui fait le génie de Beethoven--bien que surpassé par beaucoup dans les domaines distincts de l'harmonie, du rythme, du contrepoint, de la mélodie et de l'orchestration--est "the inexplicable ability to know what the next note has to be" (Bernstein 26). Inexplicable d'un certain point de vue esthétique, passe encore, mais par surcroît Bernstein caractérise d'*inévitable* chaque note beethovénienne. Inévitable parce que tout en rappelant toutes les notes qui l'ont précédée, telle note appelle toutes celles qui suivront. Pourrions-nous nous ébaucher un chemin à emprunter *vers* une explication--fût-elle finalement inaccessible--de cette inévitabilité en parlant des relations entre notes, de l'intersection des codes harmoniques, rythmiques, contrapuntiques, etc.? Au point de vue structural, la musique a cet avantage sur les autres arts qu'elle a toujours su rendre explicites ses propres fondements formels[14]; une fugue de Bach, taillée dans un sens métaphorique à même le roc, se définit sans sombrer dans les ambiguïtés et les à peu près qui surviennent dans les études formelles littéraires, telle celle du conte russe de Propp.

Et cependant, la musique est plus qu'une forme nue, un

---

[14]Lévi-Strauss fait remarquer à ce sujet que "les musiciens ne semblent pas avoir éprouvé la même gêne pour discerner et expliciter les ressorts logiques de leur art" (HN 582). A propos, Lévi-Strauss et Roman Jakobson ont tenté de remédier à cette gêne en faisant la célèbre analyse structurale - vivisection d'aucuns diraient - des "Chats" de Baudelaire. (Voir Jakobson 163-88)

univers clos. Nous voulons qu'elle communique davantage qu'elle n'en dit sur elle-même. Je suis d'accord avec Lévi-Strauss lorsqu'il nous met en garde contre l'oubli du fait que la musique, bien que provenant d'une structure intelligible, s'articule avec le réel, c'est-à-dire le sensible. Or, si l'on attribue au terme *événement* le sens musical d'une série de notes (accordant à l'écouteur le choix de la délimitation horizontale), nous nous permettrions d'élargir la portée de la citation suivante: "L'événement n'est qu'un mode de la contingence, dont l'intégration (perçue comme nécessaire) à une structure, engendre l'émotion esthétique, et cela quel que soit le type d'art considéré" (PS 39). L'art musical partage donc plusieurs dimensions esthétiques avec les autres arts, et par là n'a-t-on pas aussi retrouvé notre dialectique de l'événement et de la structure dans l'oeuvre de Michel Tournier?

Pourtant, avant de passer au texte proprement dit, poussons plus loin l'examen de l'homologie entre la musique et la littérature. Est-ce qu'il existe des similarités de base suffisamment fortes pour permettre une transposition fidèle à partir de l'une vers l'autre? Sans doute ne se ferait-on pas faute d'en présenter des exemples bien connus comme <u>la Symphonie pastorale</u> d'André Gide, <u>Point Counterpoint</u> d'Aldous Huxley et ainsi de suite. On pourrait, en revanche, mettre en question la réussite de ces tentatives littéraires en citant les effets musicaux qui sont impossibles à reproduire: un

rythme précis, les aspects tout à fait verticaux (plusieurs notes qui s'entendent en même temps), le plaisir esthétique propre à une combinatoire auditive. Bien sûr on est en plein droit lorsque l'on parle de rythme dans une oeuvre littéraire, mais les variables sont plus instables en raison du fait que la composition musicale impose ses rythmes sur l'écouteur, tandis que c'est le lecteur qui est responsable de ce travail face à son texte. Qui plus est, on a tendance à écouter une pièce musicale d'un seul trait, alors qu'on découpe en plusieurs séances la lecture d'un roman. Quant aux aspects verticaux de la musique, il me semble qu'Isabelle Piette vise juste en déclarant que "le plus grand problème est celui de la simultanéité" (Piette 77). Puisque la rencontre musique/littérature dans le Roi des aulnes s'effectue à travers la composition fuguée, la difficulté est augmentée en ceci que, comme Piette le fait observer en se référant au chercheur américain C. S. Brown[15], "... la forme est essentiellement contrapuntique et un réel contrepoint est impossible en littérature" (76). Grosso modo, le contrepoint implique le caractère vertical de la musique en superposant au moins deux lignes mélodiques.

Assurément, une disposition de mots s'appréhende un par un; il n'est pas question, somatiquement, de polyvocalité.

---

[15]Brown s'est établi comme le père des études musico-littéraires de la deuxième moitié de ce siècle avec son ouvrage capital Music and Literature, a Comparison of the Arts, Athens: University of Georgia Press, 1948.

Néanmoins, par un travail de correspondance, d'adaptation et non d'imitation, nous arriverons à un effet proprement littéraire. Rappelons que le chapitre I de ce mémoire a suggéré que la structure systémique du Roi des aulnes dépend de la convergence de plusieurs "codes" sur des points textuels. A condition de tolérer un certain décalage inhérent à la prise de conscience des points d'intersection, nous pourrions parler dans ce cas de "polycodage". Il s'agirait de "balayer de long en large [...] le champ du récit au fur et à mesure qu'il se déploie devant [le lecteur]" pour repérer "la longueur de la narration, la récurrence des thèmes, les autres formes de retours et de parallélismes" (CC 24)[16].

L'essentiel est d'établir une base pratique de correspondance entre les deux arts. On peut proposer que la littérature serait en mesure non d'*imiter* la musique, mais d'en emprunter quelques procédés structuraux, règles formelles qui s'appliqueraient non de la même façon mais dans la même intention théorique. Il s'agirait d'adopter ce qui est purement structural à l'endroit de la musique, cet *intelligible* si bien explicité, et de se contenter de se passer des effets sensibles identiques.

Il me semble que c'est exactement ainsi que s'y prend Tournier. S'il s'inspire de l'Art de la fugue de Bach en

---

[16]Nous sommes-nous tellement éloignés de la musique ici? Après tout, le début du présent chapitre parle de ce que l'inévitabilité des notes découle et de ce qui précède et de la suite dans une progression. On ne saisit toute la force d'un moment beethovénien qu'en "balayant de long en large" toute la pièce.

construisant le Roi des aulnes, ce n'est pas dans l'intention d'en reproduire les effets musicaux; c'est en vue d'utiliser quelques principes structuraux de la fugue pour effectuer l'organisation, la disposition de la matière brute dans son roman.

Mais, pourquoi la fugue? On verra que c'est tout à fait *fondamental*, et une perspective lévi-straussienne ne manquerait pas d'apercevoir une certaine ironie dans les objections--réelles ou virtuelles--à l'appropriation d'une forme qui "appartiendrait en propre à la musique"; car ce serait plutôt l'inverse: tandis que "la théorie musicale fut la première à [...] expliciter [les formes mythiques], on n'aurait pu chercher dans la musique des modèles de construction des mythes, si les mythes eux-mêmes ne les avaient déjà trouvés" (HN 583).

Or, le roman et le mythe sont tous les deux des entités qui évoluent autour du récit, avec cette différence que le mythe est déjà structuré, alors que le roman est surtout "récit libre" en quête d'une structure (cf. la mise en exergue de cette étude). Et si par le Roi des aulnes Tournier s'évertue à réunir le récit et la structure, ce n'est pas seulement que l'Art de la fugue soit "l'idéal insurpassable de toute création qu'aucun créateur--quel que soit son mode d'expression--ne devrait quitter des yeux..." (VP 128), mais aussi que la "logique profonde" fournie par la forme fuguée donnerait "une énergie *sui generis*" pour "animer" le roman

(129). La structure regrettée par Tournier et recherchée par le genre romanesque doit, d'après une inspiration lévi-straussienne, se chercher du côté de la fugue puisqu'

> il semble bien que le moment où musique et mythologie ont commencé d'apparaître comme des images retournées l'une de l'autre, coïncide avec l'invention de la fugue, c'est-à-dire une forme de composition qui, je l'ai plusieurs fois montré[17] [...] existe pleinement constituée dans les mythes. [...] Avec l'invention de la fugue et d'autres formes de composition à la suite[18], la musique assume les structures de la pensée mythique au moment où le récit littéraire les évacue (HN 583).

Tournier établit clairement le lien musico-littéraire dans sa propre oeuvre en se référant premièrement à l'Art de la fugue de Bach qui se développe à partir du thème initial (le sujet fugué), et ensuite au déploiement du thème phorique dans son propre roman:

> Le vieux maître pose les quatre mesures de son sujet, courte et déchirante mélodie dont la simplicité diamantine va mystérieusement s'épanouir en corne d'abondance (VP 128).
>
> Partant du thème phorique--simple comme le simple geste de poser un enfant sur son épaule--j'ai essayé d'édifier une architecture romanesque par un déploiement purement technique empruntant ses figures successives à une logique profonde (129).

Les citations se caractérisent souvent par leur densité: le tout--un réseau d'implications significatives--se dit en peu de mots. Ici, j'entends aller directement au fait; je veux

---

[17]Dans le Cru et le cuit par exemple, il y a une section qui s'intitule "Fugue des Cinq Sens". Il s'agit des "transformations scrupuleusement observées" d'un mythe de base qui traite du problème de la mort et de la résurrection, transformations qui se servent de codes sensoriels (gustatif, tactile, visuel, etc.) pour développer ce sujet.

[18]Remarquons ici la place de choix accordée à la fugue par rapport aux "autres formes de composition".

prendre ces constatations au pied de la lettre. S'il est vrai que "le dessein général" du Roi des aulnes est puisé dans l'Art de la fugue de J. S. Bach, voici l'ébauche de mon projet: j'ai tout simplement l'intention d'offrir une démonstration de la façon dont la structure fuguée pourrait s'inscrire dans le texte en "partant du thème phorique", et d'examiner le développement et les variations de ce "thème" (terme auquel je reviendrai plus loin). Enfin, j'essayerai de déterminer si la phorie doit se limiter à cette fonction structurale.

D'autres ont déjà tenté une analyse de la structure thématique de ce roman. Un bref survol de ces stratégies indiquera le chemin qui est à suivre. D'abord, on a des critiques comme R.A. York, qui cherchent des thèmes dotés d'une "universalité" reconnue dans des taxonomies traditionnelles[19]. A titre d'exemple, il identifie la possession, le sacrifice et l'obsession (thème général sous lequel il range la phorie en position secondaire) comme étant quelques-uns des thèmes majeurs du roman. Rien n'empêche qu'il puisse analyser le roman de cette façon acceptée (et il en dit nombre de bonnes choses), mais il semble et ignorer ce qui est singulier dans la thématisation chez Tournier et passer sous silence l'élément musical de ce roman particulier.

Par contre, Susan Petit reconnaît l'importance de la

---

[19]cf. Anthony Purdy qui, dans "L'illusion thématique", distingue ces "thèmes du répertoire" de ce qui est assez singulier chez Tournier (282).

structure fuguée, mais j'ai des difficultés avec ses conclusions. Elle part d'une idée fixe: Bach a inscrit son nom dans l'Art de la fugue et Tournier en fait mention dans *le Vent Paraclet*, donc Tournier aurait inscrit son nom dans le Roi des aulnes au moyen de la lettre initiale des thèmes importants (T= Tiffauges, O= Ogre, etc.). Ce qu'elle essaie de faire est très ambitieux; il me semble pourtant qu'elle finit par s'approprier le texte à ses propres fins et, ce faisant, arrive à des conclusions tirées par les cheveux (n'oublions pas que l'inscription du nom de Bach dans sa musique a eu lieu peu avant sa mort; dirait-on que Tournier, vivement conscient des cycles mythiques, aurait voulu en faire de même?(!)).

Purdy, lui aussi, souligne l'importance de la structure musicale du Roi des aulnes. En sus, il dégage la fonction centrale de la phorie dans cette structure. Ce qu'il appelle "l'illusion thématique" (notion qui fait de la dimension thématique un principe de structuration du même ordre que les dimensions référentielle et littérale) ne va pas à l'encontre de ce que je propose ici.

Avant de passer à l'analyse textuelle, examinons le thème sous un jour plus général. Gerald Prince caractérise la thématisation d'une façon fonctionnelle, générative et qui va très bien dans le sens de mon étude: thématiser (l'acte de mettre en thème), c'est "[ré]organiser et [...] saisir un texte en termes thématiques..." (Prince, "Thématiser" 426). Quand bien même l'architecture musicale de la fugue serait

empruntée dans son aspect statique--c'est-à-dire les règles formelles moins le dynamisme de la concrétisation dans une composition de sons quelconque--cette architecture est en mesure de diriger les variations d'un thème littéraire.

Bien sûr, ici comme ailleurs le passage de la musique à la littérature crée des problèmes. Il est impossible de faire des analogies exactes. Essayons de notre mieux. Qu'est-ce qu'un thème musical? Je répondrais (sans aucune prétention de compétence spéciale dans ce domaine) qu'il s'agit d'une mélodie reconnaissable, plus précisément d'un groupement de notes délimité, disposé linéairement dans une oeuvre musicale. Pour renforcer cette définition et y ajouter quelques suppléments utiles, écoutons Piette: "Le *thème* consiste en une idée musicale dont les caractéristiques mélodiques, rythmiques ou harmoniques sont suffisamment affirmées et distinctes" (Piette 57). On doit mettre l'accent sur le fait qu'il s'agit d'un élément concret. Il n'en va pas exactement de même dans le texte littéraire. Prince par exemple définit ainsi le thème littéraire:

> "A semantic macrostructural category or FRAME extractable from (or allowing for the unification of) distinct (and discontinuous) textual elements which (are taken to) illustrate it and expressing the more general and abstract entities (ideas, thoughts etc.) that a text or part thereof is (or may be) about" (Prince, Narratology 97).

On voit que les termes de "macrostructure" et d'"unification" situent le thème littéraire à l'intérieur d'un système hiérarchique où il occupe une position importante

d'abstraction et d'organisation. York, de même que Piette, ajoute à cette désignation la nécessité d'une certaine redondance. Or, c'est une redondance qui se reconnaît dans le jeu des transformations, comme dans l'oeuvre de Bach où "le grand art déploie sa magie et l'oeuvre s'édifie par développement, stretto, réponse, inversion, contre-sujet, coda, miroir, etc." (VP 128). Tournier nous en propose un analogue littéraire: "La phorie prend racine dans l'Adam archaïque, puis se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère--phorie, antiphorie, superphorie, hyperphorie, etc...." (129). Évidemment c'est dans le potentiel transformateur que l'analogie thème littéraire/thème musical s'avère la plus féconde, mais là où le premier dirige une organisation cohérente, le second la subit.

La dissemblance concret/abstrait n'est pas la seule. Il y a aussi le fait que le thème littéraire ne se reproduit pas matériellement de la même façon qu'une série discrète de notes musicales. Par conséquent, le leitmotiv musical n'est pas loin du thème, tandis qu'on ne devrait pas confondre le "leitmotiv" ("Je ne savais pas que porter un enfant fût une chose si belle") avec le *thème* de la phorie, lequel est plus abstrait. Cette distinction s'éclaircit encore si l'on accepte que le leitmotiv est synonyme du *motif*, que Prince définit comme "la manifestation textuelle possible d'un thème" (Prince, "Thématiser" 427). En continuant notre tentative, la terminologie continue de faire obstacle. Le Norton/Grove

Concise Encyclopedia of Music nous informe que "'Theme' and 'Subject' are sometimes used interchangeably..." (Sadie 762). Ainsi, lorsque Tournier parle du "sujet" de l'Art de la fugue, il fait référence évidemment au simple thème initial qui va générer toute la suite. Par contre, quand il évoque "cette notion de phorie qui constitue le seul véritable *sujet* du roman" (VP 124 [je souligne]), ce n'est point dans le sens du *sujet* fugué.

Je propose donc, afin d'éviter toute confusion éventuelle, d'abandonner la désignation de "sujet" littéraire pour la notion générale de la phorie, et de garder son statut comme thème, avec la possibilité de plusieurs élaborations ("variations"). Dans la présente étude je retiendrai la distinction entre *motif* et *thème* littéraires. Ce faisant, j'ai l'avantage d'établir un rapport assez étroit entre le simple thème initial (le sujet fugué) de l'oeuvre de Bach--qui va reparaître à d'autres endroits dans sa composition--et "ce simple geste de poser un enfant sur son épaule", que je modifierai en "le simple acte de porter un enfant". Voilà un motif littéraire qui est du même ordre que le sujet musical, et qui se fera entendre à plusieurs reprises dans le Roi des aulnes.

Ce geste apparaît pour la première fois dans l'histoire de saint Christophe qui porte le Christ transformé en jeune garçon. Il se manifeste ensuite dans l'épisode du jeu des cavaliers et montures dans la cour de récréation au collège de

Saint-Christophe, quand Nestor prend Tiffauges sur ses épaules. Lors du sermon du père supérieur on apprend l'histoire du conquistador Albuquerque qui pose un jeune garçon sur ses épaules pour lui servir de garant contre les fortunes de mer. Plus loin Tiffauges, maintenant garagiste, porte le petit Jeannot atteint par une pale de ventilateur. Au cours d'une visite au Louvre Tiffauges soulève le jeune Étienne pour imiter trois statues phoriques: Héraklès Pédéphore, un satyre qui porte Dionysos, et Hector emportant Troïlus. Ensuite, pendant une de ses "chasses" photographiques, Tiffauges porte le patineur à roulottes blessé. Ce motif (aussi thème initial) se taira jusqu'à la prise définitive de Lothar, ce jeune Allemand physiquement modèle, aux environs de Kaltenborn. On peut voir dans le soulèvement du corps décapité de Hellmut encore une variation macabre, et il faut souligner que Tiffauges éprouve alors la même extase phorique que dans les autres cas. Les trois dernières entrées se rapportent à Ephraïm. D'abord, il est ramassé de la route par Tiffauges. Dans le château, Tiffauges, "le cheval d'Israël", porte le garçon sur ses épaules pour y faire des promenades en secret. Et enfin, il y a la fuite de Kaltenborn pendant la scène finale apocalyptique.

Ce qui pourrait gêner dans ces propos, c'est l'existence des pages qui précèdent la première apparition de l'acte de porter un enfant. On doit admettre que Tournier semble quitter ici le cadre des règles de la fugue qui veulent que le sujet

mette en marche la suite. Pourtant, on pourrait appeler cette partie du roman, selon notre notation musicale, l'exposition, c'est-à-dire la section d'ouverture d'une fugue où toutes les voix contrapuntiques font leur entrée. Référons-nous encore une fois au Norton/Grove: "The exposition is the only essential for the definition of a piece as a fugue, but most fugues proceed to further entries of the subject, which may be separated by 'episodes', often based on material from the exposition" (Sadie 274). Dans le Roi des aulnes, on constate que toutes les variations dans le reste du livre trouvent leur origine dans la matière primaire de ce premier dixième.

Précisons. Après le thème de la phorie, le thème le plus important est celui de la condensation. Le mécanisme de l'inversion joue aussi un rôle capital, mais elle fait partie du répertoire des *techniques* fuguées. Dans son caractère abstrait--l'inversion n'étant pas une inscription matérielle de notes--elle rejoint très bien son homologue littéraire. Elle s'adapte d'une manière efficace à une interaction avec d'autres thèmes dans le texte, ce qu'on va explorer plus tard. Par analogie, l'inversion fuguée--qu'on ne doit pas confondre avec un thème musical ou une mélodie--agit sur une mélodie pour en produire une autre: elle se voit donc nécessairement associée à deux lignes mélodiques. Dans le texte ce procédé apparaît dès le début du roman. En analysant ses relations sexuelles avec Rachel, Tiffauges conclut que

> ... la virilité se mesure à la *puissance sexuelle*, et la puissance sexuelle consiste simplement à différer aussi

> longtemps que possible l'acte sexuel. [...] Puissance sexuelle est tout l'inverse et comme la négation d'acte sexuel (RDA 22).

Nous allons voir que cette technique opère à nombre d'autres endroits dans le livre.

Quant au grand thème de la condensation, quelques développements ultérieurs se manifesteront sous les variantes de la claustration et de la saturation. C'est un thème qui a beaucoup en commun avec le contre-sujet fugué. Dans le roman il fait son entrée au même instant que le thème initial, à la cour de récréation lorsque Nestor fait observer qu'

> [u]ne cour de récréation [...] c'est un espace clos qui laisse assez de jeu pour autoriser les jeux [...] la densité de l'atmosphère est inversement proportionnelle à l'espace qui l'enferme [...]. A la limite on assisterait à des phénomènes de condensation (76).

Tiffauges nous indique l'importance de ce thème (et donc son statut de contre-sujet) quand il fait le point de son éducation sémiotique jusqu'au 12 novembre 1938:

> Il me semble aujourd'hui qu'il [Nestor] disposait de deux voies. L'une ne sortait pas du monde clos du collège de Saint-Christophe. [...] L'autre voie, [...] [c'est] la voie *phorique* (145).

Ce sont là deux voies mutuellement exclusives: "la claustration collégiale [...] rend inutile la phorie [...], la phorie correspondrait à un milieu ouvert..." (146). Pourtant, cette apparente exclusivité n'empêche pas que les deux voies s'entrecroisent plus tard, et qu'ils aboutissent ailleurs au même effet, ce qu'apprend Tiffauges au Louvre: "Dans cette atmosphère saturée de beauté, j'éprouve une impression d'ivresse qui n'est pas sans une lointaine affinité avec

l'extase phorique" (140).

Ayant fait connaître ma conception d'une exposition d'où vont sortir toutes les autres variations, revenons à notre thème littéraire qui est la phorie. Quelles en sont les variations, quels sont ses déploiements successifs? C'est Tournier qui nous indique notre point de départ, comme nous l'avons déjà vu: "La phorie prend racine dans l'Adam archaïque". Alors Tiffauges, en bon thématisateur, nous explique que puisqu'Eve fut créée d'une côte d'Adam, celui-ci est "l'homme porte-femme" et donc, pour ainsi dire, le "porte-enfant" *in potentia* . Par conséquent, la vocation phorique de l'homme est déjà tracée dès ses débuts.

Bien que la création d'Adam soit marquée par une histoire légendaire rapportée, la créature féerique qu'est l'ogre serait "issu[e] de la nuit des temps"; ses origines sont obscures. Toutefois, de par sa nature mythologique l'ogre "[préexiste] en chacun de nous avant même de trouver son expression littéraire" (Tournier, DM 129). Ainsi reconnaissons-nous les caractéristiques étroitement associées à ce monstre, à savoir son goût de chair fraîche aussi bien que son activité d'emporteur d'enfants. L'ogre représente le côté malin de la phorie. Tiffauges, inconscient de cette seule faille dans son système, est convaincu de son affinité ogresse et, après d'autres préfigurations de sa métamorphose (par exemple, son excitation causée par la chair fraîche, l'acte de lécher la blessure sanglante de Pelsenaire) il réalise

pleinement son alter ego mythique en devenant "l'ogre de Kaltenborn", emporteur d'enfants jeunes et frais.

A part ses affinités mythiques, Tiffauges poursuit son destin phorique dans ses occupations de tous les jours. En tant que garagiste, il travaille sur la machine phorique qu'est l'auto. Ensuite, son métier de sapeur-colombophile au début de la guerre l'associe aux oiseaux qui portent des signes. Au camp à Rominten, il est "chauffeur-cocher-factotum", ce qui fait de lui un porteur d'hommes, de matériaux et de ravitaillements. Il s'acquittera de devoirs similaires après son arrivée à Kaltenborn, où il se voit comme "pater nutritor"--non sans apercevoir qu'il s'agit là d'"une savoureuse inversion de sa vocation ogresse" (RDA 378). Chez l'ogre de Kaltenborn, homme de chair et être mythologique coïncident par l'organisation d'activités banales en une série phorique, la phorie étant le propre de l'ogre.

Ce "va-et-vient entre héros mythologique et homme de chair" (VP 130) est important pour Tournier. Il y a une inévitabilité et dans le cycle mythique et dans la musique de Bach qui cadre très bien avec une notion du roman qui obéirait à "une logique profonde". Tiffauges doit faire partie d'une histoire vécue vraisemblable, mais il faut aussi que son aventure se soumette à "une contrainte formelle [...] impitoyable" (VP 130). "L'échafaudage" qui relie chair et fable dans le personnage de Tiffauges, c'est, on le répète, la phorie.

La logique créée par le thème phorique--en tant que principe de structuration--fonctionne aussi à l'endroit de l'antiphorie, mais dans un sens négatif. L'antiphorie se fait entendre comme une espèce de discordance et exige donc sa propre mort au sein d'une structure harmonique. C'est Stefan Raufeisen qui est coupable de "l'acte antiphorique par excellence", celui de fouler sous ses pieds les corps gisants des Jungmannen. Il est tout à fait logique que cet acte s'associe au contre-sujet, celui de la condensation, qui se manifeste dans la concentration de quatre cents enfants dans un "tapis humain". Ainsi, Tiffauges perçoit la nécessité d'une "mort cruelle et imminente" pour le S. S. mann, qui en effet ne tarde pas à se produire.

Un autre type de phorie négative est la "paraphorie". Ici la technique de l'inversion traverse l'une des variations phoriques qui est en l'occurrence le rapport entre l'enfant et son "jouet" militaire: le char, les mitrailleuses couplées, etc.:

> ... la phorie qui définit l'idéal de la relation entre adulte et enfant s'instaure monstrueusement entre l'enfant et le jouet adulte. Le jouet n'est plus porté par l'enfant [...]. C'est l'enfant qui est porté par le jouet... (RDA 456).

Cette "conjonction" de la phorie et de l'inversion se conforme à la structure interne cohérente du roman, ce qui permet à Tiffauges de faire remarquer qu'"il était logique en somme que ces deux figures de ma mécanique symbolique viennent tôt ou tard à interférer" (457). Tout comme dans une fugue, la

paraphorie est une mélodie qui a ses variations à elle: il y a l'histoire de Jésus racontée par le Kommandeur: "De longues heures Jésus a porté sa croix. Puis c'est sa croix qui l'a porté" (473); ensuite, il y a les trois enfants portés par les épées, autre image qui suit la logique symbolique du roman.

On multiplie ainsi les variations thématiques de la phorie par la superphorie et l'hyperphorie (phorie "à la troisième puissance") qui ressemble au même thème joué respectivement à une et à deux octaves plus haut. Dans la première, l'homme porté par un cheval porte un enfant; la seconde ajoute un tiers, le Roi des Aulnes, qui arrache la vie à l'enfant porté par l'homme.

Donc, à l'instar de la structure fuguée, toutes les variations thématiques se développent avec cohérence. Notre "pièce" se poursuit avec le cheval, chez lequel on retrouve toute la complexité de l'art contrapuntique de Tournier. Si cet animal est "la bête phorique par excellence" (469), il est aussi "le Génie de la Défécation", l'"Ange Anal", et il se trouve traversé par une combinaison de codes/mélodies initiés par Nestor, autre génie défécatoire mais en même temps porteur de Tiffauges. Donc, la condensation et la phorie, le sujet fugué et son contre-sujet, sont paradoxalement réunis dans cette bête de somme. Qui plus est, la technique de l'inversion fait que "la bête fuyarde et fessue" qu'est l'Ange Anal, le représentant d'Oméga, participe à "la persécution de l'Ange Phallophore [...], le pourchas et la mise à mort d'Alpha"

(354). L'Ange Phallophore est le cerf, chassé par des hommes à cheval, phallophore à cause du rapport entre la vigueur des organes génitaux et la qualité des bois. Mais le rapprochement d'Alpha et Oméga nous mène où? Alpha est le signe de la phorie, Oméga celui de la condensation. Or, selon Nestor, "il doit y avoir un signe absolu alpha-oméga" (92). La logique du roman, se basant sur le thème phorique, va nous amener à ce signe, en reliant différents "contrapunti" de façon géniale.

Commençons par le cerf, le pigeon et la bicyclette. Le premier est l'un des lieux de fonctionnement de la technique fuguée spéculaire; les bois de chaque côté de l'animal correspondent à la santé testiculaire du côté opposé:

> Ainsi, non seulement les bois des cerfs n'étaient rien d'autre en somme que la floraison libre et triomphale des testicules, mais obéissant à l'inversion qui accompagne classiquement les symboles intensément chargés de signification, l'image exaltée qu'ils en donnaient était retournée, et comme reflétée dans un miroir (330-31).

Ceci découle de la leçon donnée par l'Unhold (cet élan, "bête à demi fabuleuse", duquel Tiffauges se sent si proche "à cause de sa terrible myopie" (277)), dont les bois sont d'un côté magnifiques, et atrophiés de l'autre. On verra plus tard que la conception phorique de l'Ange Phallophore relie la perche fleurie de saint Christophe (une récompense pour le portage du Christ) aux pénis dressés des enfants endormis à Kaltenborn.

Considérons ensuite la bicyclette, "instrument phorique de l'écolier par excellence" (146). Le thème du vélo commence avec Nestor, lorsqu'il prête le sien à Tiffauges, et aboutit sur le chemin près de Kaltenborn avec la constatation du

Français que la bicyclette "met en relief la vocation héraldique de l'enfant" (494). La raison de cette observation découle du fait que la bicyclette vue de côté est comme une "médaille" dont un "miroir nous donnerait la face interne". Par là on rejoint la propriété spéculaire du blason d'après laquelle la droite devient la gauche et vice versa.

Enfin, nous avons les pigeons voyageurs qui sont, comme les caractérise Tiffauges, des porte-signes. Ils représentent ainsi une "union du signe et de la chair", ce qui marquera, pour Tiffauges, "la fin des choses" (216). En sus, les deux pigeons jumeaux trouvés par Tiffauges évoquent encore une fois le miroir, et leur sacrifice ainsi que leur gémellité vont nous amener au dénouement de cette discussion sur la réunion d'Alpha et Oméga: la figure héraldique qui annonce bien "une fin des choses" proche pour Tiffauges, qui réunit le signe et la chair, qui est un lieu de sacrifice où symbole devient chose symbolisée ("diabole"); c'est l'horrible image des enfants jumeaux miroirs Haïo et Haro flanquant Lothar et qui sont, tous les trois, empalés sur des épées. Et le tout est sous-tendu par la phorie. Bien sûr, je ne prétends pas que cette discussion soit exhaustive, car le poids des éléments structuraux est énorme. Ce que j'ai tenté de faire, c'est de démontrer comment la logique d'une partie du réseau symbolique fonctionne.

La fin du roman--une vraie clôture--réunit plusieurs éléments du texte précédent et ferme à clé cet édifice

thématique. La grande voie de la condensation, notre contre-sujet, se termine avec les révélations d'Ephraïm; cette voie aboutit donc à Auschwitz: "... Cité infernale qui répondait pierre par pierre à la Cité phorique dont [Tiffauges] avait rêvé à Kaltenborn" (560). En mal interprétant son destin, et trompé au moyen de l'inversion, Tiffauges avait trahi les autres "fils d'Abel" en s'associant à un "Caïn botté, casqué et scientifiquement organisé" (ibid). Cette partie de la thématisation tiffaugéenne s'est soldée en échec, car "toutes ses inventions, toutes ses découvertes se reflétaient dans l'horrible miroir, inversées et portées à une incandescence d'enfer" (ibid). Voici le chemin de la mort; Abel Tiffauges a été dupe du faux symbolisme nazi.

Reste l'achèvement de la voie phorique qui mène à un symbolisme alternatif. D'abord, le portage d'Ephraïm autour des combles du château est un genre de répétition pour la fuite finale. Ceci ressemble aussi à un thème musical qui s'annonce pour être repris par la fin, la coda furieuse. Lorsque Tiffauges prend Ephraïm sur ses épaules pour la dernière fois afin de fuir le cataclysme à Kaltenborn, on reprend le thème initial, "le simple acte de porter un enfant" (voire "ce simple geste de poser un enfant sur son épaule" selon la formule de Tournier), et en même temps on y retrouve l'écho des autres grands gestes phoriques du roman. Au lointain, mais perceptible, il y a la note énigmatique de Raspoutine. Pourquoi le moine russe est-il "le grand héros

phorique de notre temps"? C'est que "ses mains miraculeuses avaient le pouvoir d'arracher à la maladie le corps souffreteux d'un enfant, et de l'assumer à la vie et à la lumière" (RDA 192). En sauvant l'enfant Ephraïm, Tiffauges accomplit le même geste miraculeux.

Là aussi on boucle la boucle du cycle mythique. On entend le thème initial *en strette* ("In fugue, the introduction of two or more subject entries in close succession" (Sadie 733)). Tout comme Albuquerque, "Tiffauges prit dans ses mains les maigres genoux d'Ephraïm, et, les tirant en avant, il enfonça plus profondément sa nuque entre ses cuisses, comme pour mieux l'assurer de leur protection" (RDA 576). La scène Nestor-Tiffauges dans la cour de récréation, où la monture Nestor est privé de ses lunettes, se joue de nouveau: une explosion ôte à Tiffauges les siennes. Ensuite, à l'instar de saint Christophe, Tiffauges "[sent] l'enfant--si mince, si diaphane pourtant--peser sur lui comme une masse de plomb" (580). Finalement, en s'enfonçant dans la vase il rejoint le cadavre des tourbières à côté duquel on a trouvé celui d'un enfant.

Ainsi Tiffauges meurt. Mais je ferais une distinction entre cette mort-là et celle qui est le point d'arrivée de la voie de la condensation. En apprenant la malignité de celle-ci, et en s'inscrivant dans un cycle mythique qui est immortel, Tiffauges échappe à un trépas immonde et définitif. Il réalise son destin phorique, lequel est positif. C'est aussi une fin inévitable selon la "logique profonde" tracée

par l'architecture phorique du roman. Comme le Sisyphe d'Albert Camus, qui connaît et accomplit son destin dans le simple acte de rouler un rocher, je vois un Tiffauges, "condamné" par le thème phorique à faire "ce simple geste", heureux.

Il reste pourtant un problème épineux qui menace de faire éclater les ballons remplis de bonheur esthétique qui nous soutiennent en planant à côté de Tiffauges dans les couches supérieures d'un destin littéraire autosuffisant. Il y a quelque chose dans la puanteur de la fumée que dégage Kaltenborn qui nous ronge le coeur. L'effroi dionysiaque devant le phénomène nazi qui s'érige autour d'Auschwitz est troublant et difficile à ignorer. De quelle fourrure a-t-on le droit de doubler "le léger manteau de l'histoire", c'est-à-dire tout ce qui n'est pas textuel? Cette question est rendue très problématique par Tournier: s'il écrit que "cette notion de phorie [...] constitue le seul véritable sujet du roman", n'y a-t-il qu'un pas à faire pour conclure que seule importe la beauté de la structure thématique de la phorie, comme la construction parfaite d'une fugue de Bach?

A vrai dire, en examinant la phorie comme moyen de structuration--analogue au pouvoir génératif d'un sujet fugué--tout semble nous porter vers une conclusion semblable à cette constatation d'Anthony Purdy: "Le roman n'est pas *à propos de* la phorie; la phorie n'est que le moyen, le cadre par lequel Tiffauges thématise le monde" (291). Ce que Tournier emprunte

à la musique n'est pareillement qu'un "moyen", une structure, un modèle pour le déploiement des manifestations et des variations de cette phorie. Laisse-t-on de la place pour une articulation avec le réel, le hors-texte? Tournier ne parle pas ouvertement de réquisitoire sur l'Histoire. Il décrit les rapports entre la structure et son contenu de la façon suivante:

> Encore faut-il pour que l'entreprise réussisse que l'Allemagne ainsi racontée ait toutes les qualités d'un document historique inédit et indiscutable, et que le personnage principal possède l'épaisseur vivante d'un homme que le lecteur doit 'reconnaître' en le découvrant, car tels sont les héros mythologiques qu'ils préexistent en chacun de nous avant même d'avoir trouvé une expression littéraire. C'est sur ces deux seuls critères que le roman doit être jugé. [...] Tout le reste est technique et échafaudage (DM 129).

Tournier ne semble laisser aucun doute: la phorie n'a d'autre place que sous la rubrique "technique et échafaudage".

S'il tient ainsi à la fois à la notion du roman comme "document historique" qui nous présente des personnages "d'une épaisseur vivante", et à la nécessité interne d'une "énergie *sui generis* qui l'anime", qu'est-ce donc que la littérature selon Tournier? Certes c'est plus qu'un exercice de style sans origines dans la vie extra-textuelle. D'ailleurs, c'est Tournier lui-même qui affirme que "la lecture illumine le quotidien" ("Littérature" 86), c'est-à-dire le monde en dehors du texte. Il rend plus explicite encore le rapport entre "vie" et littérature: "Pour moi, la littérature est une leçon de bien vivre..." (ibid). Cependant, cette leçon dépend de l'imposition d'une grille cohérente, qui "transfigure le

quotidien" en structure. La phorie transfigure l'ère nazie. Mais est-il possible que la phorie elle-même nous donne une leçon de bien vivre? A coup sûr, beaucoup de critiques ont cru y en trouver une. En effet Tournier invite de telles interprétations (voulues ou non) en analysant ainsi la phorie:

> Qui porte l'enfant l'emporte. [...] Bref l'ombre de saint Christophe, porteur et sauveur d'enfant, c'est le Roi des Aulnes, emporteur et assassin d'enfant. Tout le mystère et la profondeur de la phorie se trouve dans cette ambiguïté. Servir et asservir, aimer et tuer (VP 125).

Un simple échafaudage possèderait-il un tel mystère, une telle profondeur?

D'après Winifred Woodhull, la phorie "illumine" le fascisme. De cette manière la phorie serait explicative et non seulement structurale: "Several of the [...] experiences of 'phoria' are informed by the incorporative dynamic that tends toward annihilation of the other..." (Woodhull, 110), dynamique qui s'accomplit par exemple dans l'activité d'homogénéisation du Nazisme. En plus, Woodhull en arrive à la conclusion opposée, à savoir que

> "the key terms 'euphoric', 'phoric', 'child bearer', 'carried', and 'carried away' point to the power of metaphoric language to transform the subjective and social experience of both men and women, and to affirm life and interdependence over domination and death (112).

La postface, par Philippe de Monès, de l'édition Folio du <u>Roi des aulnes</u> met en relief la vocation maternelle de l'homme dans la phorie: "Le vrai scandale, ce n'est pas tant l'ogre amateur de chair fraîche; c'est l'homme-mère, le porte-enfant qui pulvérise par sa tendresse la trilogie oedipienne" (Monès

587). Un autre critique, Daniel Bougnoux, voit dans la phorie une étude psychosexuelle:

> Pourquoi porter? On peut n'y voir qu'un moyen ou un substitut: porter, ce serait emporter pour enfermer et finalement dévorer; la sexualité phorique s'étaie alors sur la sexualité orale, elle en prend l'économie ou la supplée (Bougnoux 535).

Bien que l'on ne soit contraint de voir la phorie d'aucune de ces façons, ces analyses montrent la tentation de vouloir élargir la 'portée' phorique du roman de Tournier au-delà des limites purement structurales.

En somme, je dirais qu'un tel élargissement ainsi qu'un commentaire sur l'Histoire sont nécessaires. Oui, la musique de la phorie est de l'architectonique dorique. Mais la vérité extra-textuelle de la phorie et des éléments qu'elle agence est indéniable, tout comme l'aspect dionysiaque de la musique, qui fait appel à des réalités, des émotions, extra-musicales qui dépassent *l'intelligible* de la seule structure pour s'accrocher au *sensible*.

Ce qui est en jeu ici, c'est l'autonomie de l'oeuvre d'art. En commentant Lévi-Strauss, J. G. Merquior propose que "... l'esthétique structurale apporte un nouvel équilibre à la *double* reconnaissance de l'ouverture de l'art sur le réel et de la spécificité et l'autonomie de la fonction esthétique" (Merquior, Esthétique 51 [je souligne]). En ce qui concerne l'ouverture de la musique, cet art qui cherche un sens pour suppléer à sa forme, Lévi-Strauss est d'avis qu'elle donne à l'homme "l'image et le schème" de sa vie "sous la forme d'un

modèle réduit[20]" (HN 589).

Or Tournier, de sa part, tient à l'authenticité du Roi des aulnes comme "document historique", en d'autres termes comme modèle réduit de l'Histoire. La construction de ce modèle comme structure sémantique cohérente s'accomplit de façon très efficace au moyen de la musique, car, pour résumer Lévi-Strauss, "la souplesse et la liberté" de sa structure dépendent non seulement de sa linéarité, mais de ses capacités transformatrices qui se situent "sur plusieurs axes" (CC 22).

---

[20]La notion de l'art comme "modèle réduit"--que ce soit sur le plan dimensionnel ou sensoriel--est clé pour l'esthétique lévi-straussienne. Ainsi, si le tableau paysage est plus petit que nature, la musique, à sa façon, donne la structure de la vie de l'homme, moins l'élément visuel et sémantique.

CHAPITRE III

MYTHE, THÈME ET HISTOIRE

> Et que l'on ne vienne pas me parler du prétendu rêve de Flaubert d'écrire un roman sans aucun sujet, qui ne tiendrait que par la force du style, car en vérité, Flaubert a passé sa vie à s'arracher les cheveux devant son incapacité à trouver des sujets lui permettant d'exprimer ce qu'il avait à dire.
>
> (TOURNIER, "Rencontre")

A mon avis Tournier est un "auteur à message". Mais comment aborder ce message à travers une oeuvre "structuraliste" dont l'auteur a pour maître un Lévi-Strauss qui déclare: "...*le fait de la structure* est premier" (HN 561)? Essayer de répondre à cette question nous ramène aux propos du chapitre dernier concernant la vérité extra-textuelle de la phorie par rapport à ses propriétés structurales.

Commençons par une analyse justement lévi-straussienne, cette fois-ci celle du *totémisme* (laquelle est considérée par beaucoup comme étant le terrain le plus fertile des recherches structuralistes en anthropologie). Il faut souligner dès le début qu'il s'agit encore une fois d'une structure créée à partir du concret: en l'occurrence, les espèces naturelles. En eux-mêmes les animaux totémiques ne possèdent pas toutes les qualités que l'homme veut leur reconnaître, et qu'il veut reprendre comme siennes. C'est au sein d'une structure, d'un système totémique que se trouve la vraie justesse d'un choix de totem. L'élection d'un animal quelconque comme emblème totémique ne provient pas d'une réflexion sur cette espèce; celle-ci fait plutôt partie d'une pensée qui aboutit à la différence, d'où la formule célèbre de Lévi-Strauss d'après laquelle les espèces totémiques "sont bonnes à penser" (Lévi-Strauss, Totémisme 127). C'est-à-dire que les structures sont "pensées" avec des éléments concrets. Abel Tiffauges n'en fait pas autrement: il lui faut des signes concrets pour la

construction de son système. A cause de "son incapacité à maîtriser des signes conventionnels, abstraits", "*les signes ont besoin de la chair pour se manifester*" dans son univers (RDA 212, 161).

Quant à Tournier, lui puise dans le monde qui l'entoure ses éléments bruts, son cru, à savoir les élaborations possibles du thème phorique, de la tradition mythique, et de l'Histoire concrète(le phénomène nazi). La forte présence authentique de l'Histoire dans ce livre est d'autant plus remarquable qu'elle est obligée de mener une chaude lutte sur trois fronts:

1. contre la puissance organisatrice du thème phorique;
2. contre la synchronicité et l'universalité du mythe;
3. contre son propre caractère indicible: on aimerait mieux cracher que parler au sujet du trou noir d'Auschwitz, centre historique du roman, qui ne laisse pas échapper des ondes sonores qui le rendraient "dicible". Le discours traditionnel se tait après la condamnation rituelle de la criminalité et de l'irrationalité. En tentant de dépasser ce discours, le disciple s'écarte ici un peu de son maître. Son livre est justement une réflexion sur un contenu qui a une grande importance en lui-même. En effet, le *contenu* est de plain-pied avec la structure, mais il est intimement intégré à cette structure qui l'étaie, jusqu'au point où celle-ci fournit un message du même ordre que ce contenu. C'est à une élucidation de ce nouveau compromis de Tournier que ce chapitre sera

consacré.

Dans un numéro spécial de La nouvelle revue française, qui réunit plusieurs articles sous la rubrique du "Roman historique", se trouve un texte signé par Tournier: "la Dimension mythologique". Il y range son Roi des aulnes dans

> un courant romanesque nouveau--sans affinité avec le "nouveau roman"--dont l'une des caractéristiques est de s'emparer de personnages ou d'événements historiques, de les interpréter en profondeur, de les digérer et d'incorporer leurs sucs à une création littéraire originale. [...] Vendredi et le Roi des aulnes s'inscriraient [...] dans ce courant (DM 124).

En somme, il précise que la "réussite" d'un roman historique découlerait de la "qualité"--et non du degré--de l'intégration de l'Histoire à d'autres éléments du texte (à titre d'exemple, l'Éducation sentimentale de Flaubert intègre les événements politiques au thème de l'amour). Dans le cas du Roi des aulnes, c'est la dimension mythologique qui s'intègre à un contexte historique et qui est le "dénominateur commun" des bons romans historiques contemporains. Nous y reviendrons.

Chose curieuse, Tournier passe sous silence, dans cet article, et le rôle et l'importance constitutive du thème phorique--"le seul véritable sujet du roman"!--dont on a déjà signalé l'ampleur. A tout le moins, je serais tenté d'en conclure que Tournier doit réserver pour le thème quelques particularités qui échappent à l'Histoire ainsi qu'à la dimension mythologique. Peut-être ce thème est-il analogue à une enzyme qui assurerait à la fois la "digestion" et la reconstitution (l'incorporation) des "sucs" puisés dans

l'Histoire et dans le mythe.

Ajoutons que la fonction du thème dans le Roi des aulnes (sinon dans toute l'oeuvre de Tournier) est non sans affinité avec une notion utile que j'emprunte à la théorie formaliste russe, celle de la *dominante*: "La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une oeuvre d'art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure" (Jakobson 77). Jakobson dénombre, pour ce qui est de la poésie, la rime, le schéma syllabique et l'intonation comme exemples virtuels de cette fonction. Or, chez Tournier, le thème de la phorie gouverne (il dirige le jeu des variations, ce qui le rend assimilable à une force motrice musicale), détermine (par exemple, le choix de la période colombophile--c'est-à-dire des porte-signes--qui est celle de la drôle de guerre dans le roman), et transforme (la perspective ogresse métamorphosée en phénomène nazi) pour garantir la cohésion de la structure romanesque.

Quant à l'intégration de la dimension mythologique, elle part d'un cru qui, pour le romancier, fait partie de la nature même du mythe: "*Le mythe est une histoire fondamentale*" (VP 188); "*[u]n mythe est une histoire que tout le monde connaît déjà*" (189). Les connaissances mythiques se prennent donc pour acquises. Inutile de répondre à la question, "Pourquoi Tiffauges et Hitler sont-ils des ogres?" Ils le sont, tout comme le mythe *est*, a priori, comme l'incarnation d'un système. La logique mythique (tout comme la logique rituelle)

raconte *comment* les choses "sont". Ici le mythe est un outil qui s'adonne à "une interprétation *ogresse* du nazisme (Göring, ogre forestier, Hitler, minotaure de la jeunesse allemande, les SS, maniaques de chair blonde, rose et bleue)..." (DM 128).

La généralité de cette interprétation fait pourtant problème dans la mesure où elle fait abstraction de celui qui se croit être le centre féerique de la structure mythique qui constitue son destin. Car, se poser la question de l'intégration du mythe et de l'histoire dans ce roman équivaut à expliquer le rôle omniprésent d'Abel Tiffauges, qui ne traverse le Rhin qu'après 250 pages du livre. L'apport et l'importance historiques de ce personnage, qui est à la fois sujet et objet de la focalisation narrative, sont infimes. Ce n'est pas un individu "type" tiré de l'histoire, ou du cadre plus restreint de la société; c'est un marginal sans ambition: "Je vis seul et solitaire, sans famille, sans amis, exerçant pour survivre un métier qui est tellement au-dessous de moi que j'y satisfais sans plus y songer qu'à ma digestion ou à ma respiration" (RDA 120). Et comme lui le dit, *il n'est pas fou*. Colombophile, sa fonction de soldat pendant la drôle de guerre est dérisoire. Prisonnier, il n'en est pas un à cause de la liberté qu'on lui accorde.

Tout porte à soustraire Tiffauges à l'Histoire que nous, les lecteurs, associons à celle qui se déroule dans le roman. A vrai dire, convaincu de sa nature féerique, Tiffauges croit

que l'Histoire ne le dépasse pas: celle-ci serait "notre" Histoire. Son Histoire à lui se soumet à la structure mythique qui ordonne son destin: "Personne n'avait autant que lui la conscience de son destin, un destin rectiligne, imperturbable, inflexible qui ordonnait à ses seules fins les événements mondiaux les plus grandioses" (RDA 249). Il y a plus. Les mythes, d'après Lévi-Strauss, sont "des machines à supprimer le temps" et excluent donc l'Histoire. Mais si Tiffauges est à l'abri de l'Histoire, en tant qu'être mythique, qu'y a-t-il pour soutenir ce point de vue? D'abord, remarquons que le mythe oublie ses origines à tel point que, comme en fait état Lévi-Strauss, il n'a pas d'auteur, il n'y a même pas de texte originel. C'est sous ce rapport que Tiffauges peut être considéré comme étant "issu de la nuit des temps".

Pourtant on attend des mythes des gestes et des êtres surnaturels. C'est ainsi que l'on voit souvent dans le mythe un refus du réel. Ainsi Northrop Frye précise-t-il: "Myth, then, is one extreme of literary design, naturalism is the other" (Frye 136). D'après lui, les modes réalistes--et rappelons que Michel Tournier déclare qu'il ne sort pas de ces modes-là--qui chercheraient un souffle créateur dans les images et modèles mythiques, exigeraient une association mythique qui resterait, en grande partie, implicite. Les structures métaphoriques doivent demeurer cachées, sous peine de mort pour le réel. C'est de telles idées que s'inspire un segment de la critique, dont Pierre Masson qui perçoit dans

"la portée exemplaire" (qui est le propre des mythes[21]) une "désincarnation du réel" (7). Je cède ici le crachoir à Tournier qui réplique: "Il y a nécessairement dans la novation créatrice une transgression des règles reçues" (Vampire, 53). Tournier est coupable d'avoir rendu explicites les structures métaphoriques dans un cadre réel. Soyons clair. Ce qu'il ne fait pas, c'est de transgresser les exigences matérielles du réel. Les lois physiques ne sont pas transcendées: on a tort de voir dans le Roi des aulnes un avatar du réalisme magique.

La coïncidence est l'élément le plus marqué qui vient troubler la vraisemblance du roman. Elle sert à tirer Tournier d'affaire en regard de l'intégration du mythe explicite au réel: "Il y a une façon de rejoindre le fantastique tout en restant réaliste: c'est le système de la coïncidence" (Tournier, Rencontre 148). Pour n'en citer que quelques exemples: il y a bien sûr l'incendie de Saint-Christophe par lequel Tiffauges évite le conseil de discipline; le déclenchement de la guerre qui lui permet d'échapper aux accusations de la petite fille Martine; le rêve fait par Tiffauges en France de son enlisement dans la boue; la correspondance entre les trois pigeons--deux jumeaux et un magnifique--et Haïo, Haro (deux jumeaux) et Lothar, le jeune Allemand exemplaire; la ressemblance entre Tiffauges et le

---

[21]Mircea Eliade fait observer que "le mythe est le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives" (Eliade 16). Je signale ici que bien que j'invoque l'appui d'Eliade, mythologue lui-même de grande réputation, celui-ci n'est pas de la même école que Lévi-Strauss, s'intéressant aux leçons du contenu plutôt qu'à celles de la forme.

criminel Weidmann ("Mais c'est vous, Monsieur Tiffauges..."); ou entre Tiffauges et l'homme des tourbières. En effet, les coïncidences rentrent dans la structure close du mythe, où les rapports ont toujours comme principe dirigeant le message global, ce qui se rapproche de l'univers tiffaugéen, où "tout est symbole" et qu'à chaque pas il attend "une approbation, une confirmation, une sanction, quelque chose [...qui ressemble...] à la signature du destin..."

Le chemin du destin est jalonné de manifestations du thème initiatique caractéristique des mythes, et une liste des initiateurs, selon Daniel Bougnoux, comprendrait Nestor, le colombophile Berthold, l'Oberforstmeister [les cerfs], Pressmar [les chevaux], Blättchen [les enfants de la Napola], le comte-Kommandeur de Kaltenborn [les symboles et le III^{e} Reich], et enfin Ephraïm [Auschwitz]. La persistance des motifs phoriques (déjà évoqués), ces manifestations de la fonction d'emporteur de l'ogre, en combinaison avec d'autres traits propres à cette créature (le goût de Tiffauges pour la chair fraîche, sa taille de géant, sa force physique, sa vue faible), tout cela s'ajoute à l'évidence du destin pour se conformer à une conception de la nature féerique qui se distingue de ce qui est quotidien: "La féerie est une notion complète, absolue, définitive tandis que la vie ordinaire est partielle, incertaine, atermoyante, sans but nettement perçu, mal guidée par les schémas grossiers" (Laureillard 927). La totalisation effectuée par le réseau symbolique dont Tiffauges

est le centre reprend ce principe fondamental de la pensée mythique: "la protestation contre le non-sens" (PS 33). L'Histoire serait une protestation alternative: "Remarquons que, tout comme l'homme moderne s'estime constitué par l'histoire, l'homme des sociétés archaïques se déclare le résultat d'un certain nombre d'événements mythiques" (Eliade 23). Or, comme ogre Tiffauges est l'étoffe même des mythes et, en tant que telle, est constitué des signes fatidiques qui crée son univers mythique.

Toutefois, si notre géant myope est bien le centre mythique du roman, qu'est-ce que cela nous donne? Qu'est-ce que ce mythe nous offre comme leçon, quelle est sa valeur? Rappelons tout d'abord que la mise en exergue de ces pages souligne "la fraîcheur ancienne" des mythes. Que pourrait-on entendre par là? Premièrement, comme le dit Mircea Eliade, pour les "sociétés archaïques", les mythes sont des "histoires vraies" qui ont eu lieu "*réellement*" (18). Ainsi ces histoires sont-elles plus dignes d'une attention soutenue, profonde et respectueuse. Ces mythes sont "fondamentaux" en ce qu'ils sont en prise avec le vécu, le concret, et qu'ils tentent d'y répondre; mais la leçon des mythes serait donc une démonstration de la manière dont l'homme appréhende le monde qui l'entoure. Qu'on ne s'y méprenne pas: "Les mythes ne disent rien qui nous instruisent sur l'ordre du monde, la nature du réel, l'origine de l'homme ou sa destinée [...]. En revanche les mythes nous apprennent beaucoup sur les sociétés

dont ils proviennent..." (HN 571).

Il s'ensuit qu'un mythe explicite utilisé dans un contexte moderne aurait perdu beaucoup de son pouvoir signifiant. Cependant, Tournier y tient, aux mythes explicites; il croit toujours à leur profondeur d'interprétation: "Le mythe, c'est tout d'abord un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à un niveau d'abstraction croissante" (VP 188). Évidemment les niveaux d'abstraction possibles d'un mythe ne sont pas tous présents à chaque moment de son existence[22]. L'abstraction de la phorie n'est pas un principe de l'établissement du mythe de l'ogre. C'est évidemment Tournier qui l'a conçue. C'est le renouvellement--processus décidément diachronique--de ce mythe qui se doit d'élaborer l'étage phorique qui convienne à l'interprétation de l'étape historique du nazisme.

Comment fabriquer un mythe nouveau? En guise de réponse signalons que, à cause du processus même par lequel chacun des volumes des Mythologiques de Lévi-Strauss se construit (le rassemblement et l'organisation des débris de maintes sources: mythes, littérature, musique, philosophie, etc.), l'ethnologue

---

[22]Troublé par l'insistance synchronique des structures mythiques de Lévi-Strauss, Paul Ricoeur (dans *Structure et herméneutique*) croit bon de faire état du pouvoir de l'interprétation diachronique (le même mythe abordé à différentes étapes historiques) d'élaborer de nouveaux sens. Ainsi:

> ...le mythe adamique est-il second par rapport à l'élaboration des expressions symboliques du pur et de l'impur, de l'errance et de l'exil, constituées au niveau de l'expérience culturelle et pénitentielle: la richesse de ce fond symbolique n'apparaît que dans la diachronie; le point de vue synchronique n'atteint alors du mythe que sa fonction sociale actuelle... (Ricoeur 616).

se demande si "ce livre sur les mythes n'est pas lui-même un mythe". La structure apparemment close du Roi des aulnes, récit bricolé de tant de sources, pourrait nous porter vers le même jugement en ce qui concerne le roman de Tournier. Pourtant, dire de ce livre qu'il s'agit d'un nouveau mythe n'est pas minimiser son message virtuel. Rappelons que Lévi-Strauss fait observer que les mythes "disent beaucoup sur les sociétés d'où ils proviennent". Ce roman aura plus loin son mot à dire sur la société d'où il est issu, mais il nous faut tout d'abord nous occuper de la façon dont l'Histoire de cette société est intégrée au livre.

A supposer que l'on voulût expliquer une période de l'Histoire, il faudrait que l'on accepte l'intelligibilité de celle-ci. A vrai dire, en écrivant une Histoire, l'un des principes fondamentaux exige le discernement d'un ordre et d'un sens dans une série d'événements. Mais le document qui se veut en premier lieu un travail esthétique (le théâtre inclus) n'a souvent pas les mêmes prétentions. L'Histoire, telle que communément acceptée, peut servir de prétexte ou de toile de fond à une oeuvre sans mettre en cause sa propre intelligibilité. En effectuant son intégration à une oeuvre, on aurait aussi le choix entre un refus du sens pour l'Histoire, et, de l'autre côté, l'intention d'en parfaire notre compréhension.

Tenant la "vie" pour le hors-littéraire (y compris l'Histoire), les propos suivants de Jean Anouilh sur le

théâtre laissent songeur:

> ...l'homme ne peut connaître la vraie vie, qui est informe, qu'en lui donnant une forme. L'art du théâtre est de lui en donner une, aussi fausse, aussi arbitraire que possible et de faire plus vrai que le vrai (Anouilh, cité dans Howarth 102).

Avec le Roi des aulnes, la question du "plus vrai que le vrai" tourne et retourne autour de l'arbitraire qui semble caractériser la relation entre le thème phorique comme élément structurant (formel) et l'Histoire. Tournier, pour sa part, prétend dans le Vent Paraclet que l'Histoire n'est qu'un "léger manteau", mais il y a quand même ici quelque chose qui pèse suffisamment pour enfoncer Tiffauges dans les tourbières à la fin, pour investir le corps sans tête de Hellmut d'un poids "le triple ou le quadruple de son poids vif" (RDA 539), et pour faire en sorte que le sang d'un Arnim annihilé "[pèse] d'un poids intolérable" (RDA 545) sur les épaules de Tiffauges.

Peut-être le poids de l'Histoire dépend-il de son intelligibilité. L'Histoire, a-t-elle vraiment un sens? Telle est la question à laquelle Sartre veut répondre dans le deuxième tome de sa Critique de la raison dialectique. Là il soutient que toute intelligibilité de l'Histoire dépend d'une totalisation. En sautant de moment en moment, au fur et à mesure qu'elle se déroule, l'Histoire--vue ainsi de son intérieur--semble être en proie aux caprices de l'événement. Mais une fois qu'on prend ses distances par rapport à une période quelconque--fût-elle la révolution russe ou, ce qui

nous concerne de près, l'ère nazie--on *voit* apparaître les processus, les combinaisons de facteurs qui déterminent tel résultat; bref, l'Histoire a une structure causale.

Y a-t-il en réalité des structures *a priori*, inébranlables, qui résistent aux assauts de l'événement? Claude Lévi-Strauss accorde assez d'importance à ce problème pour clore le deuxième volume des Mythologiques, Du miel aux cendres, par cette phrase révélatrice: "Pour être viable, une recherche tout entière tendue vers les structures commence par s'incliner devant la puissance et l'inanité de l'événement" (Miel 408). Dans le cas du Roi des aulnes, qui prend en main une période historique--jusqu'au point où ce livre prétend passer pour un document historique authentique--pour y imposer une structure symbolique très serrée, s'arroge-t-il le droit d'*expliquer* cette Histoire sans pourtant admettre la possibilité de sa propre fragilité face à l'événement?

Imaginons par exemple la réussite de l'une des nombreuses conspirations contre la vie de Hitler. Éliminer le monstre, l'individu hétérogène, et le sens de l'Histoire change radicalement. Pourtant, s'attacher à la contingence, c'est se laisser distraire du problème essentiel: Qu'est-ce qui a rendu possible la carrière d'un Hitler? Celui-ci n'intéresse pas Tournier en tant qu'individu; il n'est même pas le jouet d'une Histoire (forces politiques, sociales, économiques) qui le dépasse: son statut d'ogre est l'incarnation de toutes les activités nazies qui emportent et annihilent. Hitler, le grand

ogre de l'Histoire, se totalise[23] d'un côté par tous les codes qui traversent cette créature légendaire, et d'un autre par tous les codes symboliques qui constituent le nazisme.

Nous touchons ici le fond du lien entre Tiffauges, lui-même un ogre codifié, et le nazisme. Mais avant de poursuivre ce lien systémique, examinons la dimension psychologique qui pourrait rapprocher Tiffauges des Nazis. Dans un livre, Reflets du nazisme, où il tente de dégager les traits caractéristiques de ce qu'il appelle un nouveau type de discours sur le nazisme et dont le Roi des aulnes serait un avatar, Saul Freidländer fait remarquer en 1982 que "plus de trente-cinq ans après sa disparition le III[e] Reich reste le point de référence essentiel de l'histoire contemporaine" (Freidländer 9). Sujet obsédant donc pour nous, le nazisme exercerait une fascination qui relève peut-être des mêmes forces émotionnelles et libidinales qui caractérisent le nazisme lui-même. D'après Freidländer,

> D'une part, Michel Tournier l'explique, tout l'enchaînement des crimes nazis n'est que l'expression manifeste de forces cachées, et le propos du livre est de décrypter les signes qui nous indiqueraient quelque chose de ces impulsions mystérieuses--ce qui, d'emblée, met le crime hors de portée humaine... (Freidländer 102).

Mais même si cela était vrai, comment Tournier l'expliquerait-il sans Tiffauges, le centre mythique qui, dans les pages de Freidländer, n'y est pour presque rien?

---

[23]Pareillement, Sartre estime que Staline est l'incarnation du système dont il est la tête: "[il] n'est pas une simple *personne*; il est une pyramide humaine qui tire sa souveraineté pratique de toutes les structures inertes [en dessous de lui]..." (Sartre, Critique 219).

Le pouvoir des mythes, selon ce dernier, serait surtout émotionnel, mystificateur, puisant sa force dans des sources occultes. Ce côté du mythe est indéniable. Pourtant, si c'en était le seul, on n'aurait d'autre choix que de voir dans l'étape française du roman de Tournier un parallélisme entre le développement psychologique de Tiffauges (c'est par exemple la thèse de Josette Wisman), et la séduction au moyen des mythes pratiquée par le III[e] Reich. Il faudra que cette allégorie, construite en France autour de notre ogre/garagiste, se transporte en Allemagne pour que sa dimension nazie devienne explicite. Et tout cela mènera à l'horreur, à l'irrationalité qu'est Auschwitz.

Comment parler de l'indicible? Un moyen serait de s'y prendre de façon oblique. D'où le recours au mythe. Éviter de la sorte le réel rentrerait normalement dans l'ordre allégorique. Pourtant, bien que Tournier se serve volontairement d'images, d'éléments et de modèles mythiques, il résiste à la tentation de tomber dans l'allégorie, car pour cet auteur "[l]a fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir une allégorie", c'est-à-dire un "mythe mort" (VP 193). Et il me semble qu'avec le Roi des aulnes Tournier ne fait pas la simple répétition fidèle d'un mythe pour en faire une allégorie.

Certes, Tiffauges présente beaucoup de correspondances avec le nazisme, dont on éclairera de proche en proche quelques-unes, mais il existe des différences importantes qui

résistent à toute tentative d'allégorisation. Tiffauges n'est pas un Nazi. L'idéologie du fascisme requiert une homogénéisation des gens qui agace l'ancien garagiste. Il comprend parfaitement ce que c'est que le patriotisme nazi: "*Ein volk, ein Reich, ein Führer*" (RDA 394). A l'occasion d'une parade militaire, il observe au sujet des membres de la foule comment "tout ce rituel d'envoûtement agit en profondeur sur leur système nerveux, et paralyse leur libre arbitre" (394). Quant aux militaires, il les décrit comme des "individus enveloppés dans cette grande bête--comme un banc de sardines dans l'estomac de la baleine--[qui] sont déjà agglutinés, englués, en voie de dissolution" (393). Les S.S. sont les démons de cette uniformisation, et Tiffauges ne se fait pas d'illusions à leur endroit: "Certes, le S.S. lui inspirait la plus vive répulsion" (391-92). Et même s'il est destiné à devenir l'ogre de Kaltenborn, porté à l'extase par "la chair fraîche et innocente", ce n'est qu'après des "concessions" à ses croyances sur l'idéologie, car "la discipline, les uniformes et les chants forcenés [de la napola de Kaltenborn] heurtaient ses goûts et ses convictions d'anarchiste..." (392).

Dans la même veine, l'obsession nazie avec la pureté raciale va tout à fait à l'encontre de la sensibilité tiffaugéenne: "La pureté est horreur de la vie, haine de l'homme, passion morbide du néant. [...] L'homme chevauché par le démon de la pureté sème la ruine et la mort autour de lui"

(125). Freidländer croit que la fascination avec la mort, la destruction, et le néant est fondamentale à la psychologie nazie. Par contre, Tiffauges épouse passionnément la vie. La guerre, qui sème la mort, est pour lui "le mal absolu, [...] l'objet d'un culte satanique" (124).

Donc, du point de vue du contenu explicite du roman, Tiffauges est loin d'être un nazi. Cependant lui et les nazis sont pris structuralement dans des systèmes de symboles. L'affinité que ressent Tiffauges avec l'Allemagne (je ne parle pas ici de l'idéologie nazie mais du pays avec sa géographie, sa faune) provient de sa soumission totale aux symboles.

Vers la fin du roman, le Kommandeur de Kaltenborn surprend notre ogre en avançant son interprétation de l'Histoire qui entoure le héros: "La vérité, c'est que dès son origine, le III^{e} Reich est le produit des symboles eux-mêmes qui mènent souverainement le jeu..." (RDA 476). C'est une affirmation dont la puissance dépend paradoxalement de sa rareté dans le roman. Elle s'oppose de façon dramatique au système tiffaugéen. Soudain l'Histoire se dresse au-dessus de Tiffauges en tant que structure symbolique dont le centre fait concurrence au statut du Français; l'inversion maligne fait de ce centre Auschwitz.

Il est ironique, en fin de compte, que Tiffauges soit dupe de son propre système symbolique jusqu'à l'arrivée de l'enfant juif Ephraïm, parce qu'il est parfaitement conscient de la manière dont d'autres symboles peuvent mener à l'échec.

Par exemple, les symboles immémoriaux d'un héroïsme mythologique se verront noyés dans le sang trop réel des jungmannen de Kaltenborn. Cela commence par l'inscription nietzschéenne dans l'une des halles de gymnastique de la napola: "*Ne chasse pas le héros de ton coeur*" (RDA 374). Le soir de Noël, à la cérémonie qui célèbre la naissance de l'Enfant Solaire-- et non le Christ--, Raufeisen déclare aux jeunes que "[l]e paradis repose à l'ombre des épées" (412)", soulignant leur destin de guerrier. Plus loin le docteur Blättchen s'inspire d'un mysticisme racial en proclamant à Tiffauges que "[l]a terre doit être arrosée de sang, elle l'appelle, elle le veut. Il la bénit et la féconde!" (RDA 432). L'enchaînement de ces symboles révèle ce qui est essentiel dans le thème du héros, "le héros étant", comme le dit Freidländer, "celui qui va mourir" (26). Confronté avec une prolifération de symboles du même type lors d'une autre cérémonie--cette fois celle du solstice d'été: scène de feu et de chansons héroïques--Tiffauges comprend que ces symboles donnent sur le vide:

> Cette fois nul besoin d'interprétation, ni d'aucune grille de déchiffrement. Cette cérémonie qui mêle si obstinément l'avenir et la mort, et qui précipite l'un après l'autre les enfants dans un brasier, c'est bien l'évocation en clair et l'invocation diabolique du massacre des innocents vers lequel nous marchons en chantant (RDA 444).

Pour le creux des symboles, Freidländer a bien trouvé le mot:

le kitsch[24], qui n'est qu'une "forme dégradée du mythe, mais tire de la substance mythique une partie de son impact émotionnel" (47). Oui, ici les "symboles mènent le jeu" et nous voyons la mise à mort du mythe par sa simple répétition[25]. Reste la façon dont Tiffauges apprend que lui aussi est pris dans la structure symbolique nazie. Alors qu'il attendait l'union du signe et de la chair, notre structuraliste est initié à la symbolique infernale qui aboutit à Auschwitz par Ephraïm, dont les révélations relèvent plutôt de l'union de l'Histoire et du mythe. Car Ephraïm est l'élément hétérogène, le corps étranger introduit du dehors pour ébranler la structure; il vient confirmer les inquiétants tremblements causés par les morts atroces d'Arnim et de Hellmut. Ephraïm représente l'irruption de l'Histoire à Kaltenborn. Car bien que la napola S.S. ait sa vérité historique, aux yeux de Tiffauges elle est toujours soumise à une structure symbolique. Kaltenborn n'est qu'un grand carrousel:

> Visiblement, la trajectoire du temps est ici--non pas rectiligne--mais *circulaire*. On vit non dans l'histoire, mais dans le calendrier. [...] L'hitlérisme est réfractaire à toute idée de progrès, de création, de

---

[24]J'abrège ici une définition que Freidländer emprunte à Abraham Moles, Psychologie du kitsch. L'art du bonheur, Paris, Denoël, 1971, 19-20:"...pointe de bon goût dans l'absence de goût, d'art dans la laideur [...] dont la fonction d'adaptation outrepasse la fonction novatrice" (Freidländer 21).

[25]Ceci rappelle une situation analogue. Dans le 18 Brumaire de Louis Napoléon, Karl Marx affirme que l'Histoire se répète: à sa deuxième répétition c'est en tant que farce (qui a une affinité évidente avec le kitsch). Ainsi le neveu, en effectuant son coup de 1851, n'est qu'un cabotin face à l'audace et le génie de l'oncle en 1799.

> découverte et d'invention d'un avenir vierge. Sa vertu n'est pas de rupture, mais de restauration: culte de la race, des ancêtres, du sang, des morts, de la terre... (RDA 413-14).

Ce monde clos ne peut tenir bon contre l'énorme force de frappe historique du juif interné du camp de concentration. Le prisonnier français doit s'incliner devant Ephraïm qui lui découvre que le réseau des camps de concentration forme "une carte géographique infernale" dont le centre est Auschwitz: "C'était l'*Anus Mundi*, la grande métropole de l'abjection, de la souffrance et de la mort vers laquelle convergeaient de tous les points de l'Europe des convois de victimes" (RDA 554). En outre, toutes les activités à Auschwitz correspondent, par inversion, aux éléments de la symbolique tiffaugéenne.

Si Ephraïm livre la vérité historique d'Auschwitz, il y a chez ce frêle garçon des aspects mythiques. Il permet à Tiffauges, par exemple, par son poids écrasant d'accomplir son propre cours mythique. Il est, en plus, l'initiateur et aussi l'innocent, le naïf. Il apporte sa tradition religieuse juive, et va jusqu'à insérer Tiffauges en tant que cheval d'Israël dans sa propre symbolique judaïque. Évidemment, il y a bien des structures possibles, bien des variations dans la structure globale de la civilisation occidentale.

Ce qu'Ephraïm ne fait pas, c'est d'inculper qui ou quoi que ce soit. La culpabilité reste structurale. Tout devient logique, ce qui ne veut pas dire acceptable. Peut-être que ce qui a rendu Auschwitz possible, c'est une logique plus

irrésistible que celle des nazis. En découvrant Auschwitz au centre d'un vaste réseau symbolique, nous comprenons comment cette structure parle aussi éloquemment que son contenu. Car la structure arrache à l'irrationnel un de ses déchets. La normalisation structurale du nazisme, le refus de s'en tenir à une dénonciation de l'altérité ou de l'hétérogénéité du phénomène ramène dans la vie quotidienne de nous tous ce qui avait été le propre de l'autre. La complicité de Tiffauges n'est pas la criminalité d'un individu, elle est systémique. A mon avis, le Roi des aulnes se range du côté des livres qui ont cette fonction décrite par Sartre:

> Par la littérature [...] la collectivité passe à la réflexion et à la médiation, elle acquiert une conscience malheureuse, une image sans équilibre d'elle-même qu'elle cherche sans cesse à modifier et à améliorer (Sartre Littérature, 356)

Quant au *sujet*[26] de ce roman, je crois qu'il y en a deux, mais de statut différent: d'une part le phénomène nazi et d'autre part la phorie. Au point de vue de la fréquence, la phorie est en fait l'élément le plus important du texte. Pourtant, le sujet historique (qui relève surtout, mais pas uniquement, du contenu) ne peut être ignoré: c'est la raison d'être du texte. Le mythe chevauche ces deux sujets sans perdre sa propre importance. C'est un modèle de structure exemplaire, source riche d'images et de symboles culturels

---

[26] La définition suivante de Gerald Prince est d'une généralité appropriée: "Un sujet correspond à l'élément le plus important d'un texte (l'élément associé au plus grand nombre de prédicats les plus saillants), soit à la classe ou à l'agrégat dont cet élément est un membre ou un constituant" (Prince, "Thématiser" 426).

qui, d'après Tournier, est nécessaire comme instrument de socialisation. Mais, en fin de compte, le fait d'*intégration* est premier.

CONCLUSION

En guise de conclusion je reviens au début, ce qui fait un trajet circulaire qui sied à une étude où le mythe et un mythologue ont joui d'une importance si marquée. Dans la mise en exergue de cette thèse Lévi-Strauss affirme que le roman "se réduit à une poursuite exténuante de la structure". Ce qui explique l'abandon progressif au xx^{e} siècle du récit traditionnel, essentiellement un enchaînement d'événements qui entendent représenter et commenter le "réel", c'est-à-dire le hors-littéraire. La structure d'une oeuvre devient, selon Lévi-Strauss, de plus en plus sa seule justification, voire son être.

A cet endroit, l'anthropologue proteste, et avec lui Michel Tournier. Les deux veulent souligner l'importance de la structure, sans pour autant oublier le réel qui fait la substance de cette structure. Ils cherchent tous deux aussi du côté de la musique un modèle exemplaire de structure, car la musique est forte de règles formelles mais s'articule toujours avec le réel. Là où Tournier prend ses distances par rapport à son maître est sur le caractère des leçons que l'on peut attendre de l'intégration d'un contenu à une structure. L'ethnologue croit que l'on ne peut rien apprendre sur la vraie nature d'un contenu en l'adaptant à une structure. C'est la nature de l'adaptation qui s'offre comme sens. Par contre, le projet romanesque de Tournier se sert de la structure pour

examiner un contenu particulier. Pour ce faire, il entreprend la construction d'une architecture romanesque: métaphore qui décrit le mieux un système complexe de codes et de corrélations que la logique du récit traditionnel n'arrive pas à saisir. Cependant, Tournier déclare qu'il reste fidèle à la tradition réaliste, voire naturaliste, et c'est ici, comme c'est le cas avec d'autres contradictions apparentes chez lui, que l'on pourrait parler de compromis. Tournier érige des structures qui dépassent le niveau de l'événement sans pour autant le rendre méconnaissable, sans le déformer aux seules fins esthétiques. A vrai dire, il a l'intention de parvenir à "des leçons de bien vivre" au moyen d'une réflexion structurale sur le monde qui l'entoure.

Telle a été la portée générale de cette étude. En ce qui concerne le Roi des aulnes en particulier, le problème évolue autour de la difficulté de l'intégration--autre terme clé--du mythe, du thème et de l'Histoire à une structure cohérente sans obscurcir les origines extra-textuelles de ces éléments. Se servant comme modèle de l'Art de la fugue de Bach, Tournier utilise les variations du thème de la "phorie" (l'acte de porter) pour organiser la structure du roman. Ce thème s'associe à l'ogre, et ce mythe fournit "une interprétation ogresse" de l'Histoire, c'est-à-dire, en l'occurrence, de l'ère nazie. Le héros, Abel Tiffauges, ne quitte pas un cycle mythique que l'abstraction phorique renouvelle: ainsi le Roi des aulnes est-il digne d'être, pour reprendre une expression

de Lévi-Strauss, un de ces "refuges où la création mythique reste encore vigoureuse".

La structure symbolique du roman porte aussi son propre message, ce qui cadre très bien avec les propos de Lévi-Strauss. Ce roman montre comment "les symboles ont mené le jeu" dans le III^{e} Reich. Mais c'est une structure qui ne nous est pas aussi étrangère que nous le voudrions. Dans le grand système de l'Occident, cette structure a toujours été logiquement possible.

Au terme de mon travail, je dirais en somme que Tournier s'est creusé une nouvelle niche dans la typologie littéraire qui n'a pas encore été nommée, ou peut-être est-elle innommable à cause précisément des nombreuses positions problématiques se manifestant au coeur de cette fiction à la fois rassurante et troublante.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres de Michel Tournier

Tournier, Michel. Vendredi ou les limbes du Pacifique. Paris: Gallimard, 1967. (Coll. Folio, 1972).

---. "Je suis comme la pie voleuse." Entretien du 23 novembre 1970. Comment travaillent les écrivains? Ed. Jean-Louis de Rambures. Paris: Flammarion, 1978. 163-67.

---. Le Roi des aulnes. Paris: Gallimard, 1970. (Coll. Folio, 1970).

---. "La Dimension mythologique." La Nouvelle revue française 238 (1977): 124-29.

---. Les Météores. Paris: Gallimard, 1975. (Coll. Folio, 1977).

---. Le Vent Paraclet. Paris: Gallimard, 1977. (Coll. Folio, 1979).

---. "Les Suaires de Véronique." Le Coq de bruyère. Paris: Gallimard, 1978.

---. "Le Nain Rouge." Le Coq de bruyère. Paris: Gallimard, 1978.

---. Gaspard, Melchior et Balthazar. Paris: Gallimard, 1980. (Coll. Folio, 1982).

---. Le Vol du vampire. Paris: Mercure de France, 1981.

---."Qu'est-ce que la littérature? Un entretien avec Michel Tournier." Propos recueillis par Jean-Jacques Brochin. Le Magazine littéraire 179 (décembre 1981): 44-46.

---. Gilles et Jeanne. Paris: Gallimard, 1983.

---. Le Vagabond immobile. Paris: Gallimard, 1984.

---. La Goutte d'or. Paris: Gallimard, 1986. (Coll. Folio, 1987).

---. "Rencontre avec Michel Tournier." Entretien avec Arlette Bouloumié. Europe 722-723 (juin-juillet 1989): 67-81.

II. Études sur Tournier

Bougnoux, Daniel. "Des Métaphores à la phorie." Critique 301 (juin 1972): 527-43.

Bouloumié, Arlette. Michel Tournier: le roman mythologique. Suivi de questions à Michel Tournier. Paris: José Corti, 1988.

Laureillard, Rémi. "Le Porte-enfant." Les Temps Modernes 292 (novembre 1970): 916-28.

Masson, Pierre. "Michel Tournier: Goncourt par erreur?" École des Lettres, Revue Pédagogique du Second Cycle 79.8 (15 janvier 1988): 3-8.

Petit, Susan. "Fugal Structure, Nestorianism and St. Christopher in Tournier's le Roi des aulnes." Novel 19 (Spring 1986): 232-45.

Monès, Philippe de. Postface. Le Roi des aulnes. Paris: Gallimard, 1970. (Coll. Folio, 1970). 585-600.

Purdy, Anthony. "L'illusion thématique." Strumenti Critici n.s. 4.2 (maggio 1989): 279-92.

Rosello, Mireille. L'in-différence chez Michel Tournier. Paris: José Corti, 1990.

Wisman, Josette A. "Idéologie chrétienne et idéologie nazie: une lecture herméneutique du Roi des aulnes de Michel Tournier." Romanic Review 80.4 (1989): 591-606.

Woodhull, Winifred. "Fascist bonding and euphoria in Michel Tournier's The Ogre." New German Critique 42 (Fall 1987): 79-112.

York, R.A. "Thematic construction in le Roi des aulnes." Orbis Litterarum 36.1 (1981): 76-91.

III. Oeuvres de Claude Lévi-Strauss

Lévi-Strauss, Claude. Tristes tropiques. Paris: Plon, 1955.

---. La Pensée sauvage. Paris: Plon, 1962.

---. Le Totémisme aujourd'hui. Paris: Plon, 1962.

---. Mythologiques I: Le cru et le cuit. Paris: Plon, 1964.

---. Mythologiques II: Du miel aux cendres. Paris: Plon, 1966.

---. Mythologiques III: L'origine des manières de table. Paris: Plon, 1968.

---. Mythologiques IV: L'homme nu. Paris: Plon, 1971.

---. Anthropologie structurale II. Paris: Plon, 1973.

IV. Oeuvres sur Lévi-Strauss

Derrida, Jacques. "La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines." L'Écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967. 409-28.

Leach, Edmond. Lévi-Strauss. London: Fontana, 1970.

Merquior, José Guilherme. L'Esthétique de Lévi-Strauss. Paris: PUF, 1977.

Propp, Vladimir. "The structural and historical study of the wondertale." Vladimir Propp: Theory and History of Folklore. Trans. Serge Shishkoff. Ed. Anatoly Liberman. Minneapolis: Minnesota UP, 1984. 67-81.

Ricoeur, Paul. "Structure et herméneutique." Esprit 31 (novembre 1963): 596-627.

V. Varia

Barthes, Roland. Critique et vérité. Paris: Seuil, 1966.

---. "Introduction à l'analyse structurale des récits." Communications 8 (1966): 1-27.

---. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

---. Le Plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Ed. Marcel Ruff. Paris: Seuil, 1968.

---. Oeuvres complètes. Ed. Claude Pichois. Vol. 1. Paris: Pléiade, 1975.

Bernstein, Leonard. The Joy of Music. New York: Signet, 1954.

Bittner Wiseman, Mary. The Ecstasies of Roland Barthes. London: Routledge, 1989.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism and the Study of Literature. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

Durand, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: Bordas, 1969. (Coll. Études)

Eliade, Mircea. Aspects du mythe. Paris: Gallimard, 1963. (Coll. Idées)

Friedländer, Saul. Reflets du nazisme. Paris: Seuil, 1982.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton UP, 1957.

Genette, Gérard. "Structuralisme et critique littéraire." Figures I. Paris: Seuil, 1966. 145-170.

---. Figures III. Paris: Seuil, 1972.

Glassco, John. Memoirs of Montparnasse. Toronto: Oxford UP, 1970.

Howarth. W.D. "Jean Anouilh metteur en scène à la manière de Molière." Les critiques de notre temps et Anouilh. Ed. Bernard Beugnot. Paris: Garnier, 1977.

Jakobson, Roman. Huit questions de poétique. Paris: Seuil, 1977.

Jameson, Fredric. The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton UP, 1972.

La Capra, Dominick. "Madame Bovary" on Trial. Ithica, N.Y.: Cornell UP, 1982.

Merleau-Ponty, Maurice. The Primacy of Perception. Northwestern Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. Ed. John Wild. N.p.: Northwestern UP, 1964.

Merquior, José Guilherme. From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought. New York: Verso, 1986.

Nietzsche, Friedrich. Die Geburt Der Tragödie. Gesammelte Werke III. München: Musarion, 1929.

Piette, Isabelle. Littérature et musique: contribution à une orientation théorique: 1970-1985. Namur (Belgique): Presses Universitaires de Namur, 1987.

Prince, Gerald. "Thématiser." Poétique 64 (1985): 425-33.

---. Dictionary of Narratology. Lincoln: Nebraska UP, 1987.

Propp, Vladimir. Morphology of the Folktale. Trans. Laurence Scott. Austin: Texas UP, 1968.

Robbe-Grillet, Alain. Pour un nouveau roman. Paris: Minuit, 1963.

Sadie, Stanley, ed. The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music. London: Macmillan, 1988.

Safouan, Moustafa. Le Structuralisme en psychanalyse. Vol. 4 Qu'est-ce que le structuralisme?. Paris: Seuil, 1968.

Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1948.

---. Critique de la raison dialectique: vol. 2 l'intelligibilité de l'histoire. Paris: Gallimard, 1985.

Sturrock, John. Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida. Oxford: Oxford UP, 1979.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.

---. "La quête du récit: Le graal." Poétique de la prose (choix) suivi de nouvelles recherches sur le récit. Paris: Seuil, 1971. 59-80.